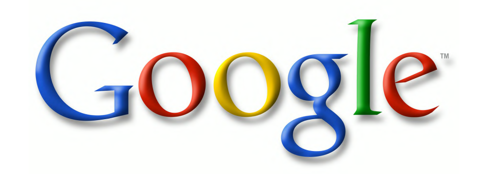
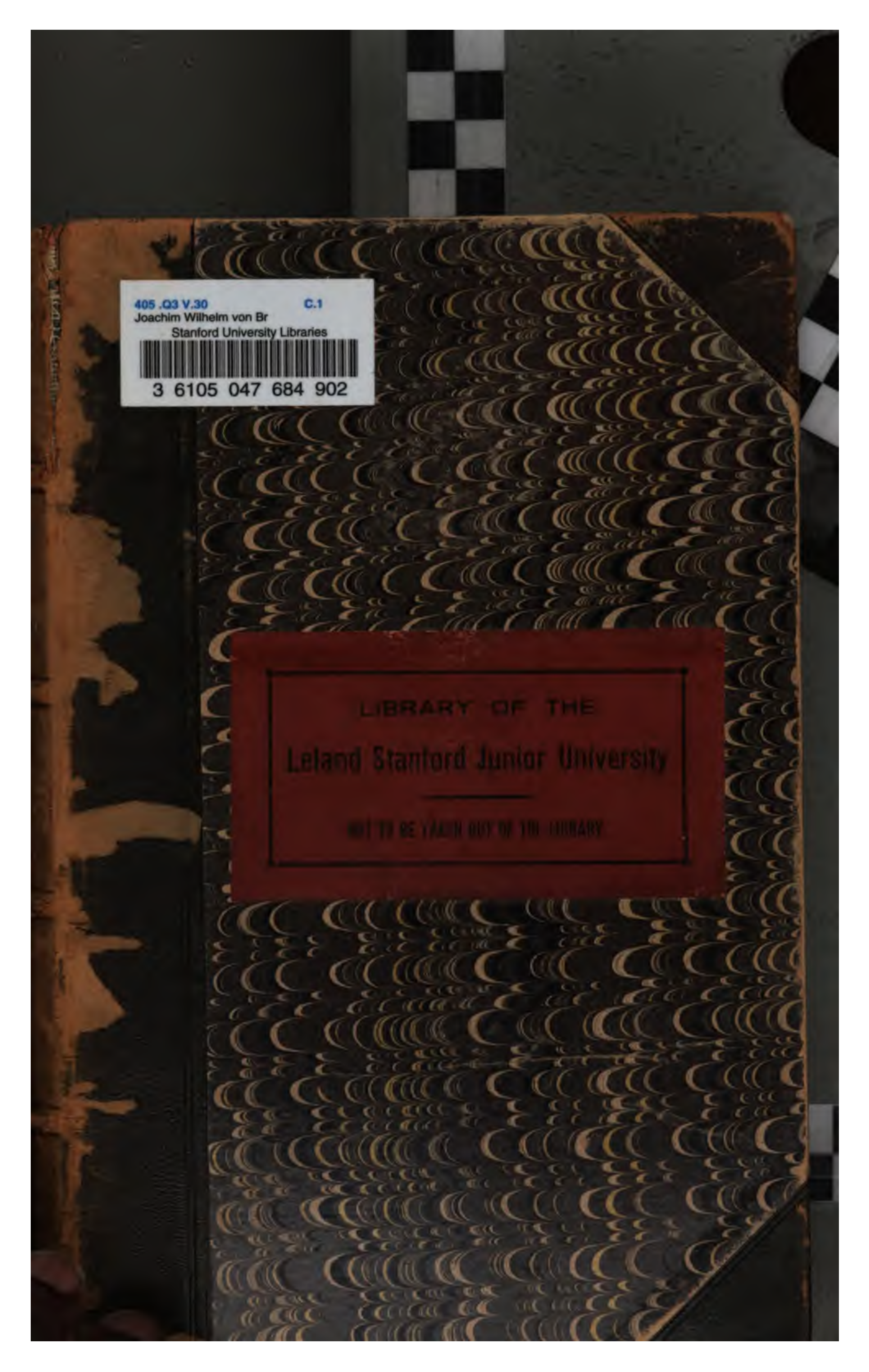
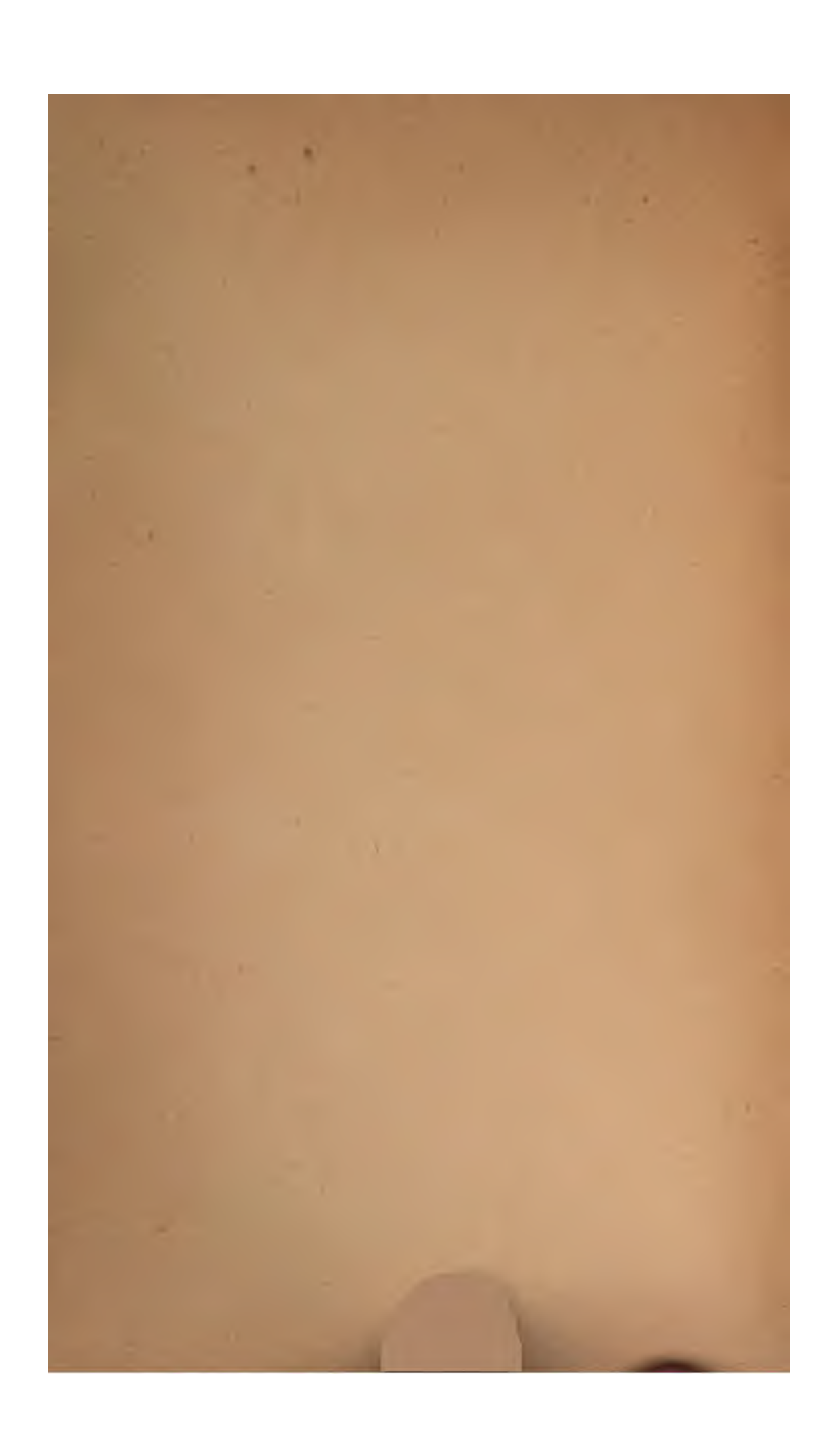
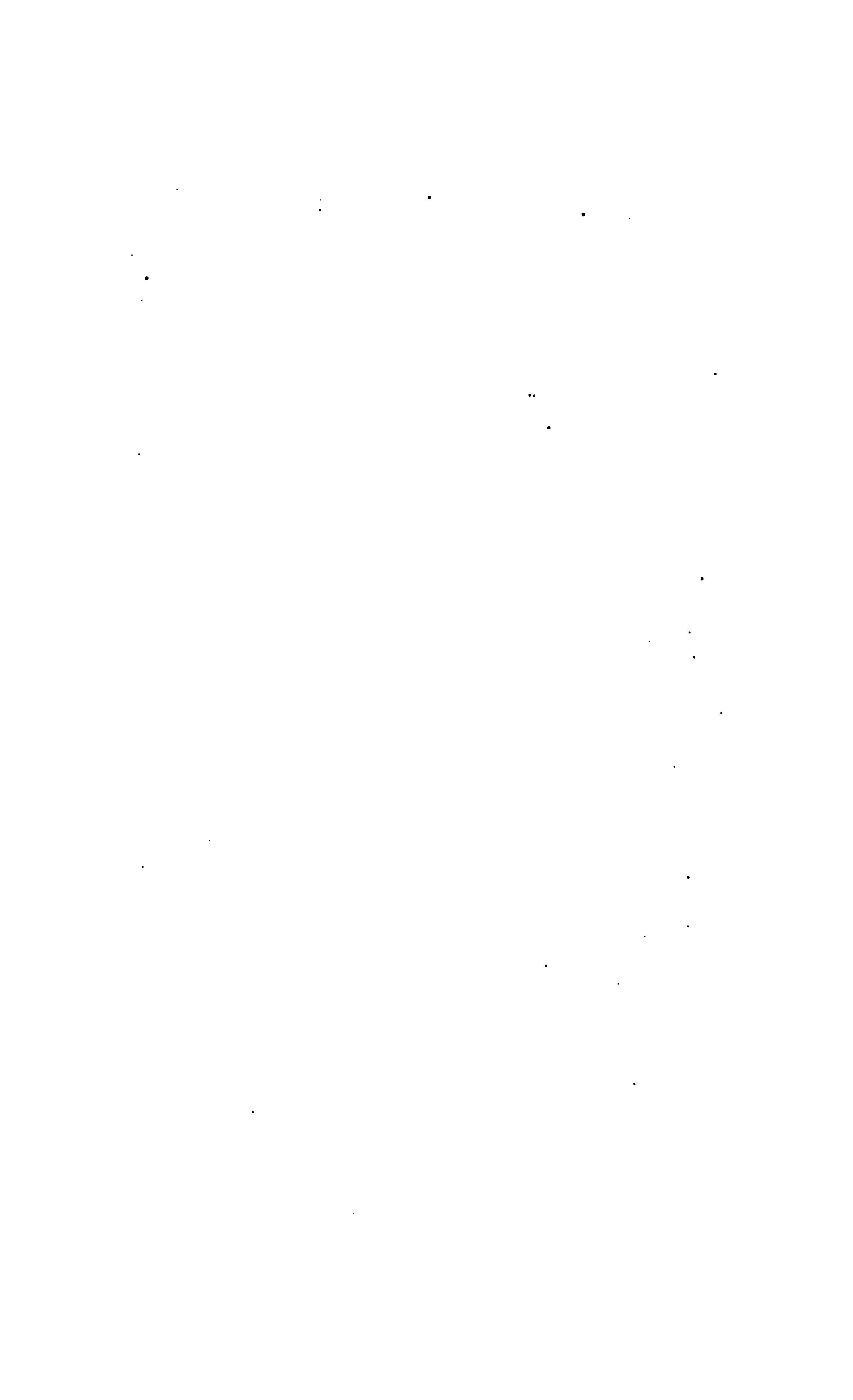



405 .Q3 V.30
C.1
Joachim Wilhelm von Br
Stanford University Libraries
3 6105 047 684 902
LIBRARY OF THE
Leland Stanford Junior University









QUELLEN UND FORSCHUNGEN

ZUR

SPRACH- UND CULTURGESCHICHTE

DER

GERMANISCHEN VÖLKER.

HERAUSGEGEBEN

VON

BERNHARD TEN BRINK, ERNST MARTIN,
WILHELM SCHERER.

XXX.
JOACHIM WILHELM VON BRAWE, DER SCHÜLER LESSINGS

STRASSBURG.
KARL J. TRÜBNER.

LONDON.
TRÜBNER & COMP.
1878.

JOACHIM WILHELM VON BRAWE

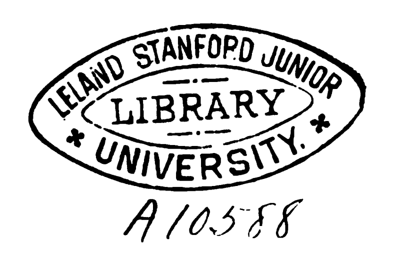
DER SCHÜLER LESSINGS.

VON

AUGUST SAUER.

STRASSBURG.
KARL J. TRÜBNER.

LONDON.
TRÜBNER & COMP.
1878.


LELAND STANFORD JUNIOR
LIBRARY
UNIVERSITY

KARL TOMASCHEK

IN DANKBARKEIT

ZUGEEIGNET.

INHALT.

ANHANG.

ERSTES CAPITEL.

BRAWES LEBEN.

Joachim Wilhelm von Brawe[1] stammt aus einem alten deutschen Adelsgeschlechte, das seit dem 11. oder 12. Jahrhundert in Oldenburg ansässig war.[2] In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts werden mehrere des Geschlechtes erwähnt, alle mit dem Vornamen Joachim. Ein Regierungsrath Joachim von Brawe wurde Frühling 1708 als kaiserlicher Kommissär nach Wetzlar geschickt, um Streitigkeiten zwischen Stadtrath und Bürgerschaft zu schlichten;[3] ein anderer war Minister in Wolfenbüttel;[4] ein dritter, vielleicht der Grossvater des Dichters, war Gesandter an verschiedenen kleinen deutschen Höfen und starb in hohem Alter am 7. April 1740

[1] In der Originalausgabe von Lessings hamburgischer Dramaturgie ist der Name Brave geschrieben, welcher Druckfehler sich von da in viele andere Werke eingeschlichen hat. Lessings Werke (Hempel) 19, 641 und 7, 119.

[2] Der folgenden Darstellung liegen hauptsächlich Mittheilungen über die Familie von Brawe aus dem k. sächs Haupt- und Staatsarchiv in Dresden zu Grunde, die mir durch gütige Vermittlung des Herrn Archivdirectors Carl von Weber zugekommen sind.

[3] Fr. W. Freih. v. Ulmenstein: Geschichte und topogr. Beschreibung der Stadt Wetzlar. Wetzlar 1816, 2, 514.

[4] Dieser weist in Wien bei Gelegenheit der Ernennung seines Sohnes Johann Philipp zum 'Hof- und Justizienrat' durch ein Zeugnis vom 22. Januar 1724 den alten Adel seines Geschlechtes nach.

zu Minden, wohin er sich ein Jahr vorher zurückgezogen hatte. Der Vater des Dichters bekleidete verschiedene einflussreiche Aemter bei der Regierung des Herzogthums Sachsen-Weissenfels und wurde 12. Januar 1741 zum Vicekanzler daselbst ernannt. Die Mutter Johanna Wilhelmine [1] stammte aus einem der ältesten angesehensten fränkischen Rittergeschlechter von Hessberg, [2] welches bis in unser Jahrhundert fortblühte. Als der älteste Sohn dieser Ehe wurde Joachim Wilhelm am 4. Februar 1738 in Weissenfels geboren und von dem Hofprediger Brehme getauft. [3]

Im Jahre 1746 starben die Herzöge von Sachsen-Weissenfels, die seit der Mitte des 17. Jahrhunderts regiert hatten, [4] mit Johann Adolf II. [5] aus, und das Land fiel an Chursachsen zurück; aber schon vorher, am 14. Mai 1743 war Johann Jacob zum geheimen Kammer- und Bergrath beim Cameralcollegium in Dresden ernannt worden [6] und war noch in diesem Jahre dahin gezogen. Einige Jahre darauf starb seine Frau; 1750 oder 1751 vermählte er sich zum zweiten Male mit Henriette Amalia von Seydewitz, welche ihn überlebte; er starb am 13. April 1773 in Dresden.

Joachim Wilhelm hatte fünf Geschwister, vier aus der ersten Ehe, eines aus der zweiten Ehe seines Vaters. Zwei sind noch in Weissenfels geboren, eine Schwester Johanna Wilhelmine am 1. October 1742 und ein Bruder Friedrich Christian am 21. März 1740; über beide finden sich keine weiteren Nachrichten.

Ein jüngerer Bruder Johann Friedrich Ernst studirte vom 15. Mai 1761 bis zum 4. Juni 1764 in Schulpforta. Dort verfasste er aus Anlass des am 5. October 1763 er-

---

[1] So heisst sie in dem Taufschein ihres letzten Sohnes, während die später zu erwähnenden handschriftlichen Aufzeichnungen in Pforta sie 'Erdmuth Wilhelmine' nennen.

[2] Kneschke, Allg. deutsches Adelslexicon. 4, 344 f.

[3] Auszug aus den Kirchenbüchern in Weissenfels.

[4] Berghaus, Deutschland vor 100 Jahren. Leipzig 1859. 1, 2. S. 5.

[5] Triller und Gottsched besangen seinen Tod.

[6] und als solcher verpflichtet und eingewiesen, 29. Juni 1743 (Mittheilungen aus dem k. sächs. Hof- und Staatsarchiv).

folgten Todes des Kurfürsten Friedrich August II. ein lateinisches Gedicht in Hexametern und trug dasselbe am 1. December bei der Trauerfeierlichkeit vor.[1] Er kam an die Universität Leipzig, 1765 trat er in den Militärdienst, aus welchem er 7. November 1777 mit Kapitänscharakter entlassen wurde. Er verliess seine Frau, lebte mit einer Sängerin[2] in Hamburg, schrieb dort zwei unbedeutende Blätter, über welche ich nichts näheres ermitteln konnte, und starb daselbst am 14. Januar 1806 in grosser Armut.

Der Bruder aus der zweiten Ehe seines Vaters, Johann Friedrich August, geboren 12. December 1752 zu Dresden[3] wurde am 9. April 1766 in Schulpforta aufgenommen. Er schrieb eine Oper Eleonore,[4] hielt sich 1777 als chursächsicher Lieutenant in Weissenfels auf[5] und lebte noch 1813 als 'Herzogl. Sächsisch-Gotha-Altenburgischer geheimer Regierungsrath und Oberamtshauptmann' in Cannburg[6].

[1] Die Angaben über Schulpforta sind mir von dort durch die Güte des Herrn Bibliothekar Prof. Dr. Boehme zugekommen und sind aus den unfangreichen handschriftlichen Aufzeichnungen, die der Lehrer M. Hübsch (1725—73) hinterlassen hat, geschöpft (Hübschii collectanea. 6. voll. fol.) Die ersten Bände derselben enthalten ein Album Portense von 1543—1766.

[2] Im Jahre 1798 den 17. August kam er mit seiner angeblichen Frau, einer geb. Fräulein von Joung von Amsterdam in Hamburg an. Diese wurde als Sängerin beim Theater angestellt, nach 3 Monaten jedoch entlassen. Sie starb 14. December 1799 an der Auszehrung. (Mittheilungen aus dem k. sächs. Hof- und Staatsarchiv.)

[3] Der Taufschein desselben, sowie der einer zweiten Tochter aus erster Ehe, Marie Auguste, geb. 23. December 1743, liegen mir vor.

[4] Eleonore eine dramatische Oper in zwei Aufzügen. Weissenfels 1773. 8. (Goedeke 2, 592.)

[5] Theaterkalender auf 1778. Gotha S. 106.

[6] Mittheilungen aus dem k. sächs. Hof- und Staats-Archiv. — Irrthümlich findet sich als Verfasser der erwähnten Oper in Rassmanns Litterarischem Handwörterbuch S. 235: 'von Brawe (Joh. Friedr. Karl) geboren am 13. December 1746 zu Pausche bei Osterfeld in Thüringen, gestorben 1792 als sächsischer Hauptmann und Acciscommissär zu Leipzig' angegeben, der wahrscheinlich einem andern Zweige der Familie von Brawe angehört, wie jener Gerhard Matth. Friedr. Brawe aus Verden, dessen medicinische Probeschrift zur Erlangung der Doctorwürde Göttinger Gelehrte Anzeigen 1768, S. 969 erwähnt wird.

Von Joachim Wilhelms Kinderjahren wissen wir nur, dass er einer mütterlichen Erziehung fast ganz entbehren musste. Seine eigene Mutter hatte er frühe verloren, und als die Stiefmutter in die Familie eintrat, war er bereits auf der Schule zu Pforta; nur auf kurze Zeit kehrte er während der Ferien in das Vaterhaus zurück. Und dieser Umstand scheint für seine Entwickelung entscheidend gewesen zu sein. Darf man es damit in Zusammenhang bringen, dass in seinen Dramen zwar das Verhältnis des Sohnes zum Vater auf das stärkste betont, der Name Mutter dagegen nie auch nur genannt wird, dass ferner die einzige weibliche Figur, an der er sich versucht, gründlich mislungen ist, dass ihm überhaupt das Verständnis der Frauen verschlossen, die Liebe nur ein todter Begriff geblieben ist? Wie ihm die Mutter fehlte, so gab es für ihn allem Anscheine nach keine Gespielinnen und keine Jugendgeliebte; seine Jünglingsjahre müssen sehr rein — oder, wenn man will, sehr freudlos gewesen sein.

Brawe wurde am 27. Mai 1750 in Pforta aufgenommen, er war ausserhalb des Alumnats bei dem damaligen Rector in Pflege und wurde am 28. Januar[1] 1755 entlassen. Als einen 'sehr fähigen Kopf bei einem schwachen Körper' bezeichnen ihn die handschriftlichen Aufzeichnungen in Pforta.[2] Er war vom Vater für die juristischen Studien bestimmt und bezog die Universität Leipzig, wo er am 1. Februar 1755 immatriculirt wurde.[3]

---

[1] Vgl. Bittcher, Pförtner Album 1843. S. 325. Das dort angegebene Datum seines Abgangs '28. Juni' ist von Bittcher für 'Januar' verlesen, wie die Vergleichung mit den Collectaneen und das Inscriptionsdatum in Leipzig ergeben.

[2] Nebst einer kurzen Notiz über seinen Tod findet sich im 'Album Portense' eine längere Stelle über ihn aus der 'Jenaischen Zeitung von gelehrten Sachen' 29. St. 1769. S. 243 ff. abgeschrieben. Dieser Artikel, der mir durch die Güte des Hr. Prof. Sievers in Jena vorliegt, ist eine Recension der Ausgabe von Brawes Werken 1768 ohne besondere Bedeutung.

[3] In den Leipziger Inscriptionsregistern heisst es nach gütiger Mittheilung des Hrn. Professor Zarncke '1755 Rectore D. Dr. Christ.

Ob er schon auf der Schule sich mit Poesie beschäftigt hatte, ob er etwa, wie Joh. Elias Schlegel dort schon Dramen gedichtet hatte, wissen wir nicht. Auf der Universität blieb wenigstens die Anregung dazu nicht lange aus. Der Rector seines Immatriculations-Jahres, der Professor der Medicin Chr. Gottl. Ludwig hatte in Gottschedischem Sinne ein Trauerspiel: ‚Ulysses von Ithaca'[1] geschrieben; und noch stand Gottsched selbst in Amt und Würden: aber den jungen strebsamen Edelmann führte ein günstiges Schicksal zu den Gegnern, bei denen längst nicht mehr galt, was Mylius zwölf Jahre vorher gesungen hatte:[2]

Du, o der deutschen Dichtkunst Lehrer,
Der Einsicht und der Kunst Vermehrer,
Der alten Weisheit Ebenbild;
Dein Ruhm, o Gottsched! scheut die Grenzen,
Ganz Deutschland hat sein helles Glänzen;
Was Deutschland noch weit mehr erfüllt,
Der Bühnen Pracht wird dich erheben,
Die du in Deutschland hergestellt:
So weicht dein Ruhm, so flieht dein Leben
Nicht eher als die ganze Welt.

Brawe hatte das Glück in Lessings und seiner Freunde Gesellschaft zu kommen.

Lessing war im Oktober 1755[3] wieder nach Leipzig, der Stätte seiner Universitätsstudien und ersten dramatischen Erfolge, zurückgekehrt und verblieb daselbst bis 4. Mai 1758 mit halbjähriger Unterbrechung im Jahre 1756, wo er sich mit Winkler auf der Reise durch Norddeutschland und Holland befand. In Leipzig traf Lessing seinen Jugendfreund Christian Felix Weisse, der seit seiner Studentenzeit zunächst bis 1759 dort verweilte. Anfang 1757 wurde Christian Ewald von Kleist[4] zu dem in Leipzig liegenden Hausenschen In-

---

Gottl. Ludwig P. P. 1. Febr. Natio Misnensis. de Brawe, Joachim Wilhelmus, Eques Misnensis'.

[1] Goedeke 2, 551.

[2] Belustigungen des Verstandes und des Witzes. Auf das Jahr 1743. 2. Auflage. Herbstmonat S. 203—210. Letzte Strophe des Gedichts 'das Lob der Schauspiele'.

[3] Danzel, Lessing 1, 319.

[4] Danzel, Lessing 1, 332. Lessings Werke (Lachmann) 12, 75.

fanterie-Regimente als Major versetzt, hielt sich von März 1757 bis Mai 1758 daselbst auf und hatte mit Lessing und Weisse innigen Verkehr. Als er im Winter von 1757 auf 1758 kleine Abendgesellschaften arrangirte,[1] zog er einige jüngere Freunde aus der Studentenschaft bei; Brawe, schon früher mit Lessing und Weisse bekannt, wurde Kleists täglicher Gesellschafter[2] und ein häufiger Gast dieses geselligen Kreises; ferner dürften, obwohl es Weisse nicht ausdrücklich erwähnt, noch zwei andere mit Brawe gleichalterige Freunde dabei gewesen sein, Thümmel und Clodius. Moriz August von Thümmel (geboren zu Schönfeld bei Leipzig 27. Mai 1738) studirte seit 1756 in Leipzig, Kleist und Weisse waren neben Gellert, Rabener und von Bose seine besten Freunde[3] und mit Weisse blieb er sein Leben lang in Freundschaft und Briefwechsel.[4] Im Jahre 1756 war auch Christian August Clodius nach Leipzig gekommen,[5] um Theologie und Philosophie zu studiren, für welches letztere Fach er bereits 1759 Professor in Leipzig wurde. Aus Weisses Geburtsort Annaberg stammend (er war ebenfalls 1738 wie Brawe und Thümmel geboren), mag er wohl an diesen empfohlen worden sein und durch ihn erst Kleist kennen gelernt haben. Dieser gewann ihn so lieb, dass er in Leipzig Kleists 'unzertrennlicher Gefährte ward',[6] dass er später in Zwickau denselben 'wie sein Schatten' begleitete und über dessen poetische Arbeiten an Weisse treue Berichte lieferte.[7] Um diese Zeit entwickelte sich in dem jungen Clodius das Talent für die Dichtkunst,[8] das er auch in Dramen, so in einem entsetzlich

---

[1] Danzel, Lessing 1, 332; Chr. Felix Weissens Selbstbiographie, Leipzig 1866, S. 45.

[2] Dies schreibt Kleist an Gleim nach Brawes Tode (ungedruckte Briefe von Kleist an Gleim in der Gleimstiftung zu Halberstadt).

[3] Leben M. A. von Thümmels von Johann Ernst von Gruner. Leipzig 1819 (M. A. v. Thümmels sämmtl. Werke 7. Bd.) S. 24.

[4] ibid. S. 38.

[5] Christian August Clodius. Neue vermischte Schriften. 6 Th. Leipzig 1787. Biographie S. VII.

[6] Clodius Schriften. 6 Th. Biographie S. VIII.

[7] Weisse, Selbstbiographie. S. 46.

[8] Clodius Schriften 6 Th. Biographie S. VIII f.

langweiligen prosaischen Lustspiele 'Medon oder die Rache des Weisen' verwerthete, das durch Goethes Selbstbiographie eine wenig beneidenswürdige Unsterblichkeit erlangt hat.

Der Freundeskreis wurde zuweilen noch durch Besuche vermehrt. Johann Joachim Ewald, der 1750 in Frankfurt a. d. O. Nicolai und später in Potsdam Kleist kennen gelernt hatte, war seit 1757 Gouverneur-Auditor in Dresden und kam öfter nach Leipzig herüber;[1] ebenso stattete Gleim von Halberstadt aus häufige Besuche ab: er feierte mit den Freunden z. B. das Osterfest 1757 und kehrte 'in gehobener Stimmung' nach Hause zurück.[2] Er lernte Brawe bei Lessing kennen und dieser lässt ihm in der Folge wie Lessing und Weisse durch Kleist 'sein gross Compliment machen'.[3] Dass aber Gleim zu Brawe in ein näheres Verhältnis gekommen, scheint eine Briefstelle zu ergeben, worin er an Klotz, Halberstadt am 5. November 1767, schreibt:[4] 'Wie glücklich wäre auch ich, wenn ein Klotz mein gnädiger Herr wäre! Wäre er aber denn auch mein Freund? Zwei und dreissig Ahnen sind gefährlich! nur einen B*** und einen Kleist kenne ich, über die sie nichts vermochten. Mein Klotz wäre der Dritte!' Wenn hier 'Brawe' zu lesen ist, — und die Vermuthung liegt sehr nahe; denn beide sind adelig und verstorben — so hat sich Gleims Vorliebe für junge aufstrebende Dichtertalente, die sich später so häufig zeigt, damals schon unserem Dichter gegenüber bewährt. Dazu stimmt, dass Brawes in dem Halberstädtischen Dichterkreise noch lange gedacht wurde.

So heisst es in der 1769 erschienenen Satire von Joh. B. Michaelis 'die Schriftsteller nach der Mode An Herrn W'.[5]

---

[1] H. Pröhle: Lessing, Wieland, Heinse. Berlin 1877, S. 297.

[2] Pröhle, S. 175 f.

[3] Aus ungedruckten Briefen Kleists an Gleim in der Gleimstiftung zu Halberstadt.

[4] Briefe an Klotz. Hrsgg. v. Hagen, 1, 114.

[5] Einzele Gedichte. Erste Sammlung dem Herrn Canonicus Gleim gewidmet. Leipzig 1769. S. 336. Vielleicht an Weisse.

Sobald die Grazie, die Weissens Lied beseelt,
Den tragischen Kothurn zum Eigenthume wählt:
In Lessings Sara sich der Unmensch menschlich scheinet,
Aus Codrus Cronegks Tod, aus Brutus Brawens weinet,
Wird jedes Reimers Werk ein tragisches Gedicht,
So tragisch, dass man sich zu Dutzenden ersticht.

Und später sagt Michaelis in einem poetischen Briefe an Gleim vom 1. Jänner 1772 'Die Gräber der Dichter'[1]:

Nur steig' aus Lilien, die sich mit Linden drängen
Von Gellerts Gruft die Lerche himmelan,
Und immer himmelan und immer in Gesängen
Für eine Welt, die sie nicht fesseln kann!
Ein Vater zwischen seinen Kindern,
Ruh' Cronegks Staub und Brawens neben ihm,
Und Schaaren aller Seraphim
Umarmen sie, mit ihm,
Den Vater zwischen seinen Kindern,
Am Kronentag, vor allen Ueberwindern![2]

Der letzte Winter, den Brawe erlebte, war nun der Glanzpunkt jener Vereinigung durch die Abendgesellschaften bei Kleist. Gewiss wurden in dem vertrauten Kreise litterarische Pläne besprochen und neu entstandene Producte mitgetheilt, und manches Lied mag solchen Abenden seine Entstehung verdanken, wie denn Weisse gesteht, dass er 'in der Zeit dieser freundschaftlichen Verbindung und nicht ohne Mitwirken derselben'[3] seine scherzhaften Lieder gesammelt habe, welche er 1758 herausgab. Man kann daher, wenn

[1] Michaelis gesammelte Werke, Wien 1791, 2, 132.

[2] Clodius hingegen erwähnt Bwawen, den er doch gewiss kannte, an einer Stelle, wo er dazu entschiedene Veranlassung hatte, nicht. Er schrieb nämlich zu Cronegks Codrus ein Vorspiel 'Der Patriot', in dem er sagt (Schriften 6, 506):

Ein deutscher Autor, der zuerst in Sachsen hörte,
Wie glorreich dieser Staat Geschmack und Tugend lehrte,
Ein Cronegk floh im Geist zurück bis nach Athen,
Und liess ein Meisterstück durch seinen Codrus sehn.
Er starb zu früh für uns, wie unsre Schlegel starben,
Die sich in Deutschland Ruhm, Ruhm in der Welt erwarben.

[3] Weisse, Selbstbiographie S. 46.

man Lust hat, das Lied 'Die Gesellschaft' aus der genannten Sammlung hierher ziehen, dessen erste Strophe lautet[1]:

> Umringt von Scherz und Fröhlichkeiten
> Versammelt uns die Freundschaft hier:
> Entweicht ihr Klagen böser Zeiten;
> Dem Gott der Freuden feiern wir.
> Auch Liebe du lass uns alleine:
> Wir feiern jetzt dem besten Weine.

Von den ernsten Gegenständen, welche in dem Kreise verhandelt wurden, ist uns, gleichfalls durch Weisse[2], ein Beispiel aufbewahrt.

Brawe war ein eifriger Anhänger von Crusius, ohne dessen philosophische Behauptungen immer zu verstehen. Je angelegentlicher er sie verfocht, um desto tiefer verwickelte ihn Lessing in Widerspruch, und es war bisweilen nöthig, dass Kleist und Weisse die philosophischen Debatten durch witzige Einfälle endigten. 'Die Debatten können übrigens interessant genug gewesen sein', sagt Danzel[3], 'sie mögen sich grösstentheils auf die Fragen über Freiheit und Nothwendigkeit bezogen haben; denn Crusius war einer von denen, welche der Leibnitz-Wolfischen Philosophie Fatalismus vorwarfen.'

Crusius, seit 1744 Professor der Philosophie und später der Theologie in Leipzig, versammelte, wie Goethe erzählt, viele Jünglinge um sich: ob Brawe auch zu ihm in ein persönliches Verhältnis trat, wissen wir nicht.

Entscheidend für den jungen Adeligen, der eben die Mauern der Klosterschule verlassen, war jedenfalls der Umstand, dass er in eine Gesellschaft älterer von litterarischen

---

[1] Scherzhafte Lieder. Leipzig; 1758. S. 17 f. (Kleine lyrische Gedichte von Weisse, Leipzig 1772, 1, 20 f.)

[2] Selbstbiographie S. 45.

[3] Danzel, Lessing 1, 333: Eines der wichtigsten Werke von Chr. Aug. Crusius ist de usu et limitibus principationis determinantis vulgo sufficientis Lips. 1743. Aus der deutschen Uebersetzung dieses Werkes (Leipz. 1744) citirt Danzel eine Stelle. Vgl. Ueberweg, Geschichte der Philosophie, 3, 109.

[4] Wahrheit und Dichtung. 3. Buch.

Interessen bewegter, ja diesen ganz hingegebener Männer Zutritt erhielt, und dass im Mittelpunkte ihrer Interessen damals — die Tragoedie stand.

Weisse, ein schon beliebter Dramatiker, hatte bis dahin nur Lustspiele, Singspiele und Uebersetzungen geliefert; um das Jahr 1757 wandte er sich der Tragödie zu. Eduard III. ist damals concipirt, allerdings erst später ausgearbeitet; und aus der Lectüre Shakespeares ergab sich der Plan zu Richard III.; beide Stücke wurden im ersten Bande des Beitrages zum deutschen Theater 1759 veröffentlicht.

Eine rege dichterische Thätigkeit entfaltete Kleist, dem sein Aufenthalt in Leipzig trotz dem Kriege viel Musse gewährte. 1756 hatte er die Lieder vom Verfasser des Frühlings herausgegeben; 1757—58 fällt die Entstehung mancher neuen Gedichte, besonders der Idyllen in fünffüssigen Iamben und die Umarbeitung älterer ungedruckter, welche er dann in den 1758 erschienenen Neuen Gedichten vom Verfasser des Frühlings vereinigte. Daneben feilte er unverdrossen und unermüdlich an seinem Hauptgedichte, das ihn nun schon seit zwölf Jahren beschäftigte, an dem Frühling. Aber auch er macht einen Versuch, zum Drama überzugehen; wesentlich durch Lessing angeregt[1] entwirft er im Januar 1758 seinen Seneca, der ebenfalls in der erwähnten zweiten Gedichtsammlung erschien.

Was Lessing selbst betrifft, so hat Danzel die Periode seiner Entwickelung von 1753 bis 1758 vollkommen richtig bezeichnet als 'Ausbildung eines eigenen Standpunktes mit Hilfe der englischen Litteratur'. In das Jahr 1755 fällt die nach englischem Muster gedichtete Miss Sara Sampson. Vielfach liest Lessing englische Dramen, excerpirt sie für seine theatralische Bibliothek, ahmt sie selbst nach, entwirft Pläne, die sich ganz an den Scenengang der englischen Stücke anschliessen und stellt bei allen kritischen Bemerkungen den deutschen Dramen englische als Muster gegenüber. Ein

---

[1] Lessings Entwurf zu der Ode An den Herrn von Kleist. (Werke Hempel 1, 118 f.)

englischer Dramatiker steht um diese Zeit im Vordergrunde seiner Betrachtung: Thomson.

Im ersten Stücke seiner theatralischen Bibliothek 1754 [1] gibt er eine Lebensgeschichte desselben; er stellt ihn ungemein hoch in der Einleitung zur Uebersetzung der Trauerspiele Thomsons 1756,[2] und im Anfange des sechsten Decenniums hatte er selbst zwei Dramen dieses Dichters in Prosa zu übertragen begonnen.

Hier setzt nun Brawes Thätigkeit ein; auf gleicher Stufe mit Thomson als Dramatiker steht Edward Young, dessen Trauerspiel The Revenge Brawe seinen beiden Dramen zu Grunde legte; wenn dann auch Addisons Cato auf Brawe Einfluss übt, so hat Lessing an der Stelle, wo er zuerst auf das englische Drama hinwies, in der 1749 geschriebenen Vorrede zu den Beiträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters Voltaires Ansicht in dessen englischen Briefen erwähnt, dass Addison der Engländer sei, welcher zuerst ein gutes englisches Drama geschrieben. Brawes erstes Drama, der Freigeist, ist aber auch eine directe Nachahmung von Miss Sara Sampson, die Beziehungen in Inhalt und Form liegen deutlich zu Tage.

In diese Zeit fällt ausserdem Lessings Beschäftigung mit dem Faust, fällt die Uebersetzung von Goldonis glücklicher Erbin; damals entwirft er den Plan zur Virginia, der dann den Uebergang zum ersten Entwurf der Emilia Galotti bildet. Cronegks Codrus regt ihn zu einem eigenen Entwurfe an.

In den Jahren 1756—58 begann Lessing sich mit dem fünffüssigen Iambus zu beschäftigen und war auch in diesem Punkte für seine Freunde tonangebend; er verwendet den Vers mit stumpfem Ausgange, aber freier Cäsur und freiem Enjambement; und Kleist, Gleim, später Weisse folgen ihm darin nach; während sein eigener Entwurf Kleonnis liegen bleibt, vollendet Brawe seinen Brutus in dieser Versart.[3]

---

[1] Werke (Hempel) 11 a., 235 f.
[2] Werke (Hempel) 11 a., 852 f.
[3] Vgl. Anhang III.

Auch die Theorie des Dramas beschäftigt Lessing schon damals: von August 1756 bis Mai 1757 reichen die ausführlichen Controversen über die Tragödie mit Nicolai und Mendelssohn,[1] deren Resultat in Nicolais Abhandlung über das Trauerspiel niedergelegt ist.

An drei Seiten der Lessingischen Thätigkeit, an das prosaische bürgerliche Trauerspiel, an die Beziehungen zu den Engländern, an die Beschäftigung mit dem Vers knüpft Brawe an, in jeder Beziehung theilt er den damaligen Standpunkt des älteren Freundes, welcher seine Werke wieder 'als blosse Basis seiner eigenen Leistungen, seines eigenen Standpunktes betrachtete'.[2]

Alles zielt bei Lessing auf das Drama; von ihm gieng die Anregung auf die anderen, vor allem auf Brawe aus; dazu kam, dass Leipzig bis zum Herbst 1757 ein gutes Theater besass; Kochs Schauspielertruppe stand auf der Höhe ihrer Wirksamkeit. April 1756 fällt die erste Aufführung der Miss Sara;[3] von der Bühne herab konnte sie den Jüngling erschüttern. Als daher Anfang 1756 Nicolai eine Preisausschreibung für dramatische Stücke eröffnete, war auch ein äusserer Anstoss vorhanden, etwa gefasste Pläne auszuarbeiten. Auf diese Weise entstand während des Jahres 1756 der Freigeist, während des Jahres 1757 der Brutus; letzteres Drama wurde zwei Monate vor dem Tode des Dichters vollendet.

Aber noch eine andere Persönlichkeit hat auf Brawe tiefen Einfluss geübt und dessen Bewunderung und Verehrung im höchsten Masse gewonnen: Gellert.

Neben juristischen Vorlesungen waren es wohl hauptsächlich die des Professors der Moral und der schönen Wissenschaften, welche Lessings junger Freund besuchte. Wie Gellert so häufig die Edelleute, die in Leipzig studirten, zur grossen Freude und Beruhigung ihrer Eltern an sich heranzog[3], wie er zum Beispiel mit Cronegk in Freundschaft und

---

[1] Danzel, Lessing 1, 355.
[2] Danzel, Lessing 1, 327.
[3] Biedermann, Deutschland im 18. Jahrhunderte II. 2, S. 23.

Briefwechsel blieb, so hat er sich auch unseres Dichters angenommen. Den Beweis dafür liefert ein Brief Brawes an den in Lauchstedt weilenden Professor vom 31. Juli 1757, zugleich der einzige erhaltene Brief des Dichters, welchen ich daher unverkürzt folgen lasse.[1]

Hochedelgebohrner Herr,
Hochzuehrender Herr Professor,

Ich würde es vielleicht niemahls haben wagen können, wenn nicht ein auserordentlicher Zufall meine Schüchternheit endlich überwunden hätte, an Sie zu schreiben. Machen sie sich zu einer recht wunderbahren Geschichte gefast — ich bin zu voll davon, bey dem Eingang mich länger zu verweilen. Ich ging gestern auf Ihren Wege nach Schönefeld spatzieren; er ist jezt für mich der angenehmste, da mir alles darauf von Ihnen zu reden scheint; und könnte ich schöner unterhalten werden?

Ich überdachte das Glück, das ich genoss, einen Dichter so genau und persönlich zu kennen, den viele in der künftigen Nachwelt auch nur einmal gesehn zu haben, vergeblich wünschen werden.

Das Entzücken, in das ich hierüber gerieth, machte, dass ich unvermerkt die Aufmerksamkeit auf meinen Weg verlohr; ich schweifte in einen von den büschichten Seitengängen aus, ohne lange Zeit es gewahr zu worden. Eine plötzliche und grose Veränderung weckte mich aus dieser Trunkenheit. Ich sahe auf einmal überal um mich Lenz und Blumen aufblühen, die Lüfte wurden ganz Harmonie, der Tag leuchtete stärker — ich merkte, dass es übernatürlich zuging. Vorsichtig wollte ich die Flucht nehmen, allein jezt fand ich, dass ich mich verirret. Wie gross war nicht meine Angst; doch auf einmal kehrte der Muth in mich wieder zurück — vielleicht das übernatürlichste bey der ganzen Sache! — Ein Chor von Gratien und Halbgöttern schien in der Ferne auf mich zuzukommen; als sie sich genähert erkannte ich sie vor Menschen. Es war ein gemischter Haufe von Jünglingen und Mädgen. Jede Schöne glich Ihrer Callisthe,[2] und hätte der Himmel jeder einen aderlassenden Arzt zum Liebhaber gegeben, ich glaube jede wäre von ihren schüchternen Liebhaber umgebracht worden. Sie waren alle in blendendes Weiss gekleidet. Neidische Weste kämpften in ihren braunen mit Blumen durchflochtnen Locken; jede Locke verdiente unter den Sternen, und in Popens Gedichten[3] zu prangen. Und die Jünglinge? — o die werden von mir keinen Lobspruch bekommen;

---

[1] Dieser Brief wurde mir durch die Güte des Herrn Oberbibliothekars Geh. Rath Prof. Lepsius aus der J. v. Radowitzschen Autographensammlung der kgl. Bibliothek in Berlin in getreuer Abschrift mitgetheilt. Er umfasst 4 Seiten Fol.

[2] Gellerts Erzählung 'Calliste'. Werke (Hempel) 1, 77 f.

[3] Anspielung auf Pope's komische Epopöe: 'Rape of the lock'.

kein Jüngling pflegt den andern wegen seiner Schönheit zu loben. Zweene der liebenswürdigsten Mädgen trugen ein Bild, dem die andern beständig Blumen zuwarfen. Die Neugier lockte mich hinzu. Gefällige Züge — ein gewisses unschuldig satirisches Lächeln — mein Herz, das ganz in Entzücken zerfloss, verriethen mir bald, dass es das Ihrige war. Ich bat eine von den beiden Schönen mir alles dieses zu erklären. Fremdling, sagte sie, der, dessen Bild du hier siehst, war ein Dichter, und lebte vor ohngefehr hundert Jahren, noch zu den bösen und kriegerischen Zeiten. Seine Gedichte halfen das goldne Welt-Alter wiederherstellen. Jährlich feyren wir deshalber seinem Gedächtnisse ein Fest. Wir nennen es das Gellertsche. Dieser Lorberhayn dort verbirgt sein Grab. So sehr ehren sie, fing ich an, die Dichter von diesen Zeiten? — meine Eitelkeit ward hier auf einmal rege — vermuthlich geniesen auch andre, die damahls lebten, dieses Vorzugs! Ich machte mich schon fertig, recht förmlich bescheiden zu erröthen, allein ich war dessen überhoben. Können wir, versetzte sie ungedultig, an andre denken, wenn wir mit Gellerten beschäftigt sind. Entzückende Harmonien unterbrachen unser Gespräch. Man sang Lobgedichte auf Sie ab, die ihres Stoffs nicht unwürdig waren. Das Ende eines einzigen fällt mir noch bey, ob es gleich vielleicht nicht das schönste war. Es hies ohnfehr so:

Dein sanftbezauberndes Lied entfaltet die Stirne des Greisen,
Verschönert blüht der Jüngling, fühlt er dich;
Du raubst die Schönen dem Putz, dem düstern Tiefsinn die Weisen;
Ist wo ein Herz, das deiner Lust nicht wich?

Ein groser Lobspruch vor einem Dichter, selbst in goldnen Jahrhundert, wenn er mächtig genug ist, die Schönen von Putz abzuziehen! Sie näherten sich indessen immer mehr dem Lorbeerhayn; ich folgte ihnen, allein ein schimmernd Gewölke entführte sie auf einmal aus meinem Gesichte. Ich war noch voll Erstaunen darüber, als ich eine majestätische Gestalt vor mir erblickte. Sie nannte sich; es war der Geist der Dichtkunst. Ich brauche ihn nicht zu beschreiben; es ist Ihr Vertrauter. Du siehst, sprach er, was vor ein glänzend Geschick ich einem meiner vornehmsten Lieblinge aufbehalten habe. Melde es ihm. Ich habe Dich vor andern zu diesen prophezeihenden Gesicht erwählt, weil ich niemand weiss, den Gellerts Glück zärtlicher rührt als dich — Er verschwand.

So viel von Erscheinungen. Nun muss ich auch auf Wirklichkeiten kommen.

Mein erster Wunsch ist jetzt, dass Ihre Lauchstätter Cur einen recht glücklichen Erfolg haben möge, damit ihr Gedächtniss-Fest so

spät als möglich gefeyert werde. Das Grab wird darum nicht angenehmer, wenn es mit einem Lorbeer-Wald umgeben ist. — Ich habe die Ehre mit vorzüglicher Hochachtung zu verharren

Leipzig, den 31. Juli 1757

Ew. Hochedelgeb.
gehorsamster Diener
Joachim Wilhelm von Brawe.

Wir sehen, eine unbedingte, überschwängliche Verehrung des Dichters der goldenen Zeit spricht aus dieser phantastischen Schilderung; der Brief enthält die einzigen Verse ausser dem Brutus, die von Brawe auf uns gekommen; aber wir erfahren auch, dass er sich als Dichter fühlt, denn seine Eitelkeit wird rege, als er hört, wie grosse Verehrung den Dichtern dieser Epoche zu Theil werde.

Gellert hat auf Brawe gewiss mehr als erzählender, denn als dramatischer Dichter gewirkt; wenigstens lässt sich kein Einfluss der rührenden Lustspiele auf Brawe nachweisen; wenn Brawes Erzählungen, im Freigeist besonders, alle sehr gut sind, so könnte etwa stilistisch eine Beziehung zu Gellert angenommen werden. Welchen grossen Einfluss die moralischen Vorlesungen auf Brawe hatten, werde ich im zweiten Capitel zu zeigen versuchen.

Brawe sollte seine Studien Michaelis 1758 beenden. Schon am 20. September 1757 hatte sein Vater um eine Regierungsrathstelle für ihn gebeten und in dem Gesuche angeführt, 'dass sich Seine Majestät der König für denselben interessirt habe'. Das Gesuch wurde genehmigt und ihm die gewünschte Stelle bei der Stiftsregierung in Merseburg in Aussicht gestellt. [1] Vor gänzlichem Abschlusse seiner Studien und vor Antritt der erlangten Stelle wollte Brawe seine Eltern nach längerer Zeit wiedersehen und begab sich daher nach Dresden, wo ihn der Tod ereilte.

'Er langte hier den 31. März gesund an', — schreibt Ludwig von Hagedorn an Nicolai — 'und blieb beide folgende Tage vollkommen wohl und klagte nichts. In der Nacht auf den dritten April bekam er heftiges Kopfweh und Hitze.

[1] Mittheilungen aus dem k. s. Haupt- und Staats-Archiv.

Man besorgte die Kinderblattern, die er noch nicht ausgestanden hatte. Diese äusserten sich nicht, aber eine desto grössere Hitze, die, zwar ohne in eine Raserei auszubrechen, dennoch dem Kranken fast alle Kenntnis verlieren liess, bis am 7. April früh um drei Uhr dessen seliges Ende erfolgte'. [1]

Ganz wenige Züge sind uns von Brawe überliefert, die uns eine vollständige Charakteristik ersetzen müssen. Grosse Begeisterungsfähigkeit scheint ihm eigen gewesen zu sein: dies zeigt der Brief an Gellert; dies lässt sich schliessen aus der Nachricht, dass er den Homer in deutscher Uebersetzung siebenzehnmal nacheinander gelesen habe; neben Homer war Euripides sein Lieblingsdichter; griechisch aber verstand er nicht. [2]

Seine tiefe Religiosität wird uns gerühmt; so oft er nur konnte, versuchte er Kleist 'das Gewissen zu rühren'. Der Brief von Hagedorn hebt seinen unermüdlichen Fleiss, seinen Trieb zur Tugend und seine Lust zur Ordnung hervor.

Lessing gesteht in einem Briefe an Nicolai, dass er ihn wegen vieler guter Eigenschaften hochschätze; [3] Weisse nennt ihn einen jungen Mann von ungemein viel Dichtertalent, von einem vortrefflichen Herzen, und einer für sein Alter bewunderungswürdigen Gelehrsamkeit, einen vielversprechenden tragischen Dichter, in welchem Kleist einen deutschen Corneille voraussah. [4]

Kleist selbst war von Brawes Tod 'so frappirt', wie er sich am 11. April an Gleim ausdrückt, dass er von ihm träumte; er nennt ihn 'ein künftiges grosses Genie' und findet in seinen beiden Trauerspielen 'viel Schönes'. [5]

---

[1] Der Brief, dessen Mittheilung aus Nicolais Nachlass ich Dr. Werner verdanke, ist vom 19. Mai datirt. Danzel Lessing 1, 344 Anm. gibt fälschlich 19. März an. Der Brief ist mit einigen stilistischen Veränderungen in der Bibl. d. sch. W. 3, 402 abgedruckt.

[2] Chr. Heinr. Schmidt, Biographie der Dichter 1, 132–153; desselben Nekrolog deutscher Dichter 1, 371–381.

[3] Werke (Lachmann) 12, 74.

[4] Weisse, Selbstbiographie Seite 47. Auch in dem Vorberichte zu den Trauerspielen gedenkt er seiner.

[5] Aus den ungedruckten Briefen Kleists an Gleim in der Gleimstiftung zu Halberstadt.

In der Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften rührt die Recension der Ausgabe von Brawes Trauerspielen von einem Manne her, der ihn sehr genau gekannt hat, also wohl von Weisse, dem damaligen Redacteur, und da heisst es: 'Er besass einen grossen Geist und ein ebenso edles Herz, studirte mit einem unglaublichen Fleisse, hatte eine brennende Liebe fürs Theater und besass so viel Wissenschaft, Einsichten und Kenntnisse, dass man ihn unter die frühzeitigen Gelehrten rechnen konnte'. [1]

Ueberall wird Brawes Tod tief beklagt, auch von Männern, die ihn nicht persönlich kannten; so schreibt Uz an seinen Freund Grötzner 14. Juni 1758 über ihn: 'Er soll ein treffliches Genie und das beste Herz gehabt haben. Was für ein Verlust für Deutschland!' [2]

Ramler in der Vorrede zu Brawes Trauerspielen ruft aus: 'Was hätte ein so feuriger und fleissiger Dichter der Bühne nicht für Ehre machen können, wenn er länger gelebt hätte!'

Noch 1771 trauert der Almanach der deutschen Musen um ihn: [3]

Ach Cronegk, Schlegel, Braw' entschwanden unsern Bühnen,
Eh noch bedaurt, als ganz gekannt!
Was hilfts, dass um ihr Grab jetzt Lorbeern grünen!
Sie misst das Vaterland.

Wenn Brawe so allgemein betrauert wurde, so war dies der natürliche Ausdruck der Hoffnungen, die er erweckt hatte, und des Mitleids, welches allzu rasch verblichene Jugend stets erregt. Ein anderes kam wohl hinzu: die Poesie rang noch um ihre gesellschaftliche Stellung: nicht jeder Student hätte im Kreise von Lessing und Kleist Zutritt erhalten; ein junger Edelmann, der sich an der litterarischen Bewegung betheiligte, war ein willkommenes Unterpfand für das litterarische Interesse der socialen Schicht, aus der er stammte.

[1] 7. Band 1. St. Leipzig 1768. S. 155. Die Recension ist Chr. unterzeichnet.

[2] Briefe von J. P. Uz an einen Freund, hrsgg. v. Henneberger. Leipzig 1866. S. 84.

[3] S 10 Auch im Almanach der deutschen Musen auf das Jahr 1770. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage S. 16 wird er erwähnt.

'Es ist eine tiefe Bemerkung von Gervinus, dass neue Richtungen einer Nation mit neuer geistiger Anstrengung, mit der Erregung lange ungeübter Kräfte nicht ohne traurige Schicksale Einzelner durchgesetzt werden können. Der neue Gott, der seine Herrschaft über die Gemüther antritt, fordert ein Opfer'.[1] In der That, wenn wir von dem grossen Fleisse des Mannes hören, von der ausgedehnten Gelehrsamkeit, die er früh erworben, so dürfen wir schliessen, dass er in ehrgeizigem geistigen Ringen zu rasch seine Kräfte verbrauchte. Jene frühe starke Einwirkung Lessings, der mächtige Sporn zur Nacheiferung, war nicht durchaus zu seinem Glücke. —

Brawes Tod bezeichnet zugleich den Zeitpunkt, mit welchem jener anregende Leipziger Freundesverkehr, den wir oben zu schildern versuchten, sein Ende erreichte. Kleist empfand das schmerzlich. 'Herr Lessing — schreibt er am 5. Mai 1758 an Gleim: — hat mich nun verlassen, und ist . . . . . nach Berlin gegangen . . . . . Leipzig gefällt mir nun gar nicht mehr, so schön es auch sonst ist. Ich habe nun zwar eine Menge Arbeit, aber nicht das geringste Vergnügen. Herr Gellert kommt erst auf Pfingsten vom Lande zurück, Herr v. Brawe ist todt, und Herr Weisse krank. Nun ist es Zeit, dass ich marschire'.[2]

---

[1] Scherer Vorträge und Aufsätze S. 354; Gervinus 4, 340.

[2] Aus den ungedruckten Briefen Kleists an Gleim in der Gleimstiftung zu Halberstadt.

ZWEITES CAPITEL.

DER FREIGEIST.

DER NICOLAISCHE PREIS.

Als Nicolai im Frühjahre 1756 die Bibliothek für die Liebhaber der schönen Wissenschaften oder wie sie später genannt wurde, die Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste ankündigte, [1] verband er damit die Anzeige einer Preisausschreibung 'für das beste Trauerspiel über eine beliebige Geschichte'. Der Preis betrug fünfzig Reichsthaler; die Prüfung der Stücke sollte nach den Regeln geschehen, welche die Abhandlung über das Trauerspiel von Nicolai im ersten Bande der Bibliothek entwickelte. [2] Der Termin der Einsendung wurde zuerst bis Ende 1756 festgesetzt, weil sich aber das ganze Unternehmen verzögerte, bis Ende October 1757 verlängert. [3]

Lessing, der an dem Unternehmen grossen Antheil nahm, dachte selbst an Bewerbung und entwarf den Plan zur Emilia Galotti. [4] Kleist begann den Seneca, Weisse seinen Eduard III;

[1] Bibl. d. sch. W. 1, 14. Vorläufige Nachricht, welche anfänglich besonders (beim Berliner Buchhändler Lange) herausgekommen; vgl. Redlichs Vorbemerkung zu Lessings Recensionen in der Bibliothek, Werke (Hempel) 12, 640.

[2] 1, 17—68.

[3] Die betreffende Notiz (Bibl. 1, 1) ist vom 20. April 1757 datirt.

[4] Lessings Werke (Lachmann) 12, 100, 104, 105.

beide verspäteten sich. Cronegk nahm sein schon früher begonnenes Trauerspiel Codrus wieder auf und sendete es nach mehrfacher Ueberarbeitung ein. [1]

Wahrscheinlich begann Brawe den Freigeist erst in Folge der Preisausschreibung, also Anfang 1756. Im Februar des nächsten Jahres ist das Stück fertig, denn am 19. dieses Monats schickt es Lessing mit warm empfehlenden Worten an Nicolai; er nennt ihm den Namen des Verfassers, den er 'wegen vieler guten Eigenschaften ungemein hochschätze', und hofft, Nicolai werde ihm beistimmen, 'dass der erste Versuch eines Dichters von 19 Jahren unmöglich besser gerathen kann'. [2]

Ausser diesen beiden Dramen lief nur noch eines ein, der Renegat, ein bürgerliches Trauerspiel in Alexandrinern von Karl Theodor Breithaupt, wurde aber als den beiden anderen nachstehend abgelehnt. [3] Ueber den Codrus und Freigeist entspann sich nun ein lebhafter Briefwechsel zwischen Nicolai und Mendelssohn einerseits und Lessing andererseits, der den letzteren zu einem eigenen Entwurfe Codrus anregte. [4] Lessing stellt den Freigeist entschieden über den Codrus, [5] schliesst sich aber zuletzt der gegentheiligen Meinung der beiden anderen an; das, was dieselben 'von der Schreibart und den Charakteren' des Freigeistes sagen, erklärt er sogar für 'völlig richtig'. [6] Die Preisrichter legten ihr Urtheil in dem Bericht vor dem Druck der beiden Stücke (im Anhang zu den beiden ersten Bänden der Bibliothek) nieder; dem Codrus wurde der Preis zuerkannt und besonders hervorgehoben,

[1] Anhang zu den beiden ersten Bänden der Bibl. Gedanken über das Trauerspiel Codrus in einem Briefe an H. (von Cronegk selbst).

[2] Werke (Lachmann) 12, 74.

[3] Anhang zu den beiden ersten Bänden der Bibl. Vorrede S. XXI. Das Stück wurde wegen Raummangel nicht gedruckt, nur eine Scene aus dem fünften Akte mitgetheilt; es erschien Helmstädt 1759 vollständig umgearbeitet Vgl. Capitel IV.

[4] Werke (Lachmann) 12, 104, 105; Werke (Hempel) 11, b, 633—635.

[5] Werke (Lachmann) 12, 100.

[6] Werke (Lachmann) 12, 104.

dass in demselben 'die Charaktere besser beobachtet, die Sentiments angemessener und der Ausdruck und Schreibart anständiger und ausgearbeiteter' seien. Im siebenten Stücke der Hamburgischen Dramaturgie kommt Lessing auf dieses Urtheil zurück und erklärt, dass der Codrus den Preis nicht als ein gutes Stück bekommen habe, sondern als das beste von denen, die damals um den Preis stritten. [1]

Ob Cronegks Erklärung in dem anonymen beigelegten Zettel, er wolle auf den Preis verzichten und bitte denselben zu dem nächstjährigen dazuzuschlagen, bei den Preisrichtern etwa ein günstiges Vorurtheil für sein Stück erweckt habe, lasse ich dahin gestellt; jedenfalls aber hatten sie — weniger gewissenhaft, als man heute in solchen Dingen ist — auch jene Zettel, die sie nach der Ankündigung eigentlich uneröffnet vernichten sollten, sogleich erbrochen und trotz den Aufrufen in den Zeitungen bereits Kenntnis von dem Verfasser des Codrus gehabt [2].

Für das Jahr 1758 wurde nun der verdoppelte Preis auf ein neues Trauerspiel ausgesetzt. Wieder musste der Termin hinausgeschoben werden, weil sich die Herausgabe des vierten Bandes verzögerte und weil keine des Preises würdigen Stücke eingelaufen waren. Da entschloss sich Weisse Anfangs 1759 sein inzwischen vollendetes Trauerspiel Eduard III. einzusenden, zog es aber Ostern desselben Jahres wieder zurück, weil er selbst die Redaction der Bibliothek übernommen hatte. [3] Endlich im Jahre 1760 musste sich Nicolai entschliessen, da alle Stücke schlecht waren, dem relativ besten den Preis zuzugestehen; es war dies die Alexandrinertragödie Barbarussa und Zaphire von Breithaupt; das Stück wurde nebst einem zweiten Trauerspiel in Alexandrinern, Gafforio, im Anhange zum dritten und vierten Bande der Bibliothek mit Nicolais Vorbericht gedruckt. [4]

---

[1] Werke (Hempel) 7, 90.

[2] Werke (Lachmann) 12, 99, 104; 13, 51. Vorrede z. Anhang S. III.

[3] Weisses Selbstbiographie S. 48, 56.

[4] Der Freygeist erschien gedruckt im 'Anhang zu dem ersten und zweiten Bande der Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste, enthaltend die Schriften, welche im Jahre 1757 um den

INHALT DES FREIGEISTES.

Clerdon, ein junger Engländer, wird durch seinen Nebenbuhler Henley zu Ausschweifungen, Verbrechen und zur Freigeisterei verleitet. Clerdons Freund Granville, dessen Schwester Amalia Clerdon geliebt und verlassen hat, sucht ihn zu retten; aber durch untergeschobene Briefe und andere Lügen weiss Henley den Clerdon in solche Wuth gegen Granville zu bringen, dass er diesen zum Zweikampfe herausfordert und ersticht. Dem Verzweifelnden enthüllt Henley triumphirend den ganzen scheusslichen Plan seiner Rache; Clerdon tödtet erst ihn und dann sich selbst.

Wir haben eine reine Intrigentragödie vor uns. Henley ist eine Art Jago, von dem er auch litterarhistorisch abstammt; er hat sich die Rache zur Lebensaufgabe gemacht, und nach deren Erfüllung würde sein Dasein jeden Gehalt verlieren. Diesem unbeugsamen Losgehen auf ein vorgestecktes Ziel ist der schwankende Clerdon entgegengestellt; er wird zwischen dem bösen und guten Engel, zwischen Henley und Granville hin und hergerissen; einer sucht ihn dem andern abzujagen.

Die Exposition führt uns in den Beginn dieses Kampfes hinein.

Preis gestritten'. Leipzig Dyck 1758, nach dem Codrus S. 97—198 mit dem Motto aus Hallers Gedichte: 'Gedanken über Vernunft, Aberglauben und Unglauben'. An den Herrn Professor Stähelin 1729. (Haller, Versuch schweizerischer Gedichte, 3. Auflage, Bern 1743, S. 40.)

'Hier spannt, o Sterbliche, der Seele Sehnen an,
Wo Wissen ewig nützt, und Irren schaden kann'.

Da die Vorrede zu diesem Anhang vom 28. März 1758 datirt, so scheint bei Brawes Tode der Freigeist noch nicht ausgegeben gewesen zu sein. 2. in den 'Trauerspielen des Herrn Joachim Wilhelm von Brawe'. Berlin, bey George Ludewig Winter. 1768. VI und 248. 8°, (vgl. Capitel III) nach dem Brutus; mit einigen Abweichungen vom ersten Drucke, welche wohl von Ramler herrühren (vgl. Anhang I.) 3. Selbständig. Berlin und Leipzig 1767. 8° (Maltzahn: Deutscher Bücherschatz S. 544, Nr. 2405.) 4. Danzig 1773. (Gothaer Theaterkalender auf 1780. S. 143.) 5. Danzig, bei Wedel 1767 (Herder's Werke Suphan II, 377.) 6. Theater der Deutschen. Berlin und Leipzig 1766, S. 173—262.

Henley geniesst Clerdons ganzes Vertrauen; er ist mit ihm, der vor seinen Gläubigern fliehen musste, in eine abgelegene Stadt des nördlichen Englands gereist; losgetrennt von Freunden und Verwandten glaubt er ihn jetzt vollständig in Händen zu haben; aber er hat in demselben Gasthofe, in dem er mit Clerdon wohnt, Granville erblickt, und hält seinen Racheplan für gefährdet. Hier beginnt das Stück.

I. 1. Henley entwickelt seinem Diener Widston, auf welche Weise er Clerdon verführt habe; er will ihn nicht blos zeitlich zu Grunde richten, sondern ihn der ewigen Verdammnis überliefern. Widstons entsetztes Gesicht erzürnt seinen Herrn. Unterbrechung.

2. Henley, Clerdon. Letzterer durch Gewissensbisse und böse Träume gequält; Henley spottet alle seine Scrupel hinweg, nennt sie Vorurtheile der Kindheit, Milzbeschwerung, und ertheilt ihm den Rath sich durch einen Spaziergang zu zerstreuen.

3. Henley, Widston: Fortsetzung von I. 1. Henley berichtet die Ankunft Granvilles und seiner Schwester Amalia, gibt seine Befürchtungen kund und setzt den weiteren Plan der Rache auseinander; er will alle drei zu Grunde richten.

4. Widston (allein) zittert vor 'Grausen' über die neu geplanten Verbrechen seines Herrn und beschliesst Gegenmassregeln.

5. Clerdon und sein Diener Truworth. Clerdon wird fortwährend von dem Gedanken an seinen Vater verfolgt, den er durch seine Schulden in Elend und Unglück gestürzt hat; trotzdem schenkt er Truworths Bitten, er möge zum Vater und zur Religion zurückkehren, kein Gehör.

II. 1. Granville und Amalia in Berathung; sie liebt Clerdon noch immer; Granville will ihn schonend aber entschieden bekehren und in ihre Arme zurückführen; ihre Anwesenheit soll ihm vorerst verborgen bleiben.

2. Kurzer Monolog Granvilles: 'Wie wird er mich empfangen?'

3. Granville theilt Clerdon den Tod seines Vaters in schonender Weise, unter Verschweigung aller erschwerenden Umstände, mit: der Vater habe ihn gesegnet und nur Rück-

kehr zu Religion und sittlichem Lebenswandel von ihm verlangt. Clerdon will sich nicht sogleich entscheiden, verlangt Bedenkzeit, um sich 'aus diesem Wirbel aufrührerischer Leidenschaften herauszuarbeiten'.

4. Clerdon in unentschiedenem Nachdenken, ob er der Bitte seines Vaters folgen soll.

5. Henley verwischt durch Spott und Hohn alle Besserungsgedanken Clerdons und ermahnt ihn 'sich mit unbezwinglicher Stärke gegen Granvilles überredende Lockungen zu rüsten'.

6. Clerdon, Granville. Ersterer beharrt unerschüttert auf seinem religiösen Standpunkt. Nun aber schildert Granville das wahre Ende von Clerdons Vater: er starb im schmählichsten Gefängnis, hungernd, ohne Pflege — durch die Gläubiger des Sohnes, dessen Schulden er auf sich genommen, in den Kerker geworfen. In seinem Namen mahnt Granville zur Bekehrung, fleht Gott selbst an um Hülfe. Da erweicht sich Clerdon, seine Thränen fliessen. Aber —

7. Henley hat gehorcht, unterbricht, indem er Granville heuchlerisch umarmt; dieser macht sich los, ab.

8. Henley spottend; Clerdon in trauriger Ahnung: 'Vielleicht sind wir thörichte Bösewichter' . . . 'Vielleicht gehe ich, mich tiefer in mein Verderben zu verstricken'.

III. 1. Henley allein. Er hat zum zweitenmale über Granville triumphirt; aber Clerdon wankt; nun soll ein gefälschter Brief weiter helfen.

2. Clerdon kommt bestürzt: 'Retten Sie mich, Henley!' Ein anonymer (von Widston herrührender) Brief warnt ihn vor seinem besten Freunde. Henley, erschreckt, aber rasch gefasst, deutet diesen Freund auf Granville; weist den falschen Brief vor, worin Granville ihm, dem Henley, die Hand Amaliens antrage, um Clerdon auf der empfindlichsten Seite anzugreifen und gänzlich niederzuschlagen; Amalia sei mit anwesend, die Verbindung könne gleich vollzogen werden. Sich selbst gibt Henley den Schein der Grossmuth; die Lockung ist gross, 'doch verabscheut sei das Glück, das sich auf den Ruinen meines Freundes erhebt!' Er räth dem heftig Aufbrausenden ruhige Prüfung an: 'Finden Sie, dass uns der

Brief nicht hintergangen hat, dass seine Schwester gegenwärtig ist, und er es doch vor Ihnen verborgen hat': — die Folgerung sei klar. Er nimmt ihm aber das feierliche Versprechen ab, diese ganze Unterredung strenge zu verschweigen.

3. Clerdon gibt sich vor Granville als bekehrt, erscheint aber mistrauisch und kaltsinnig, taub gegen Granvilles Andringen, sich auszusprechen. Er redet im allgemeinen von heuchlerischer Freundschaft, geht dann auf Amalia über: er habe dem Gerücht von ihrer Anwesenheit nicht trauen können.

Granville sollte mir aus etwas ein Geheimniss gemacht haben, von dem er weiss, wie zärtlich es mich angeht? *(für sich)* Er ist schuldig, seine Verwirrung ist sein Verräther.

Granville. Ich bin verdriesslich, dass man Ihnen etwas zeitiger eröffnet hat . . .

Clerdon. *(Erhitzt)* Wie? so ist es denn an dem?

Er sei hintergangen: 'Treulosigkeit und Rachsucht' — Aber er mässigt sich wieder und spricht noch einmal ruhiger seinen Schmerz über diesen Schein von Mistrauen aus. Granville merkt, dass ein geheimes Gift das Innere des Freundes durchdrungen habe. Er behauptet, sein Verhalten leicht rechtfertigen zu können. Aber anstatt das wirklich zu versuchen, der Sache auf den Grund zu gehen, ihn festzuhalten und zu Amalia mitzunehmen, geht er sonderbarer Weise ab.

4. Clerdon, allein, von Granvilles Treulosigkeit überzeugt, will dessen 'Verderben, sein gänzliches Verderben'.

5. Henley zu dem Vorigen, schürt mit dem Schein der Gerechtigkeit. Clerdon bekennt seine unerstickte Liebe zu Amalia. Henley räth zum Duell. Clerdon schaudert: sollte er den tödten, für den er einst mit Freuden sein Blut verschwendet hätte? 'wird seine Schwester eine Hand annehmen, von der das Blut ihres Bruders herabträufelt?' hielt er nicht früher den Zweikampf 'für einen nur feierlichern Frevel, für eine prahlende Niederträchtigkeit'? Aber Henley weiss ihm alles auszureden, geht ab.

6. Clerdon, Amalia, Granville. Clerdon in Freude, Verwirrung, Reue, Liebesbekenntnis zu ihren Füssen; plötzlich von dem Gedanken ergriffen: 'Ich soll sie verlieren!' Er ist nun ganz verändert, wirft entsetzliche Blicke auf sie, nimmt gegen Granville einen wüthenden Ton an, weist seine Freund-

schaft zurück, spricht von schmeichelnden Künsten und Abscheulichkeiten, ist aber durch alle Bitten Granvilles und Amaliens nicht zu einer offenen Erklärung zu bewegen, so gern er sie schliesslich gäbe: 'Ich würde treulos handeln, wo ich Sie nicht flöhe'.

7. Amalia, Granville. Dieser lässt einen auftauchenden Verdacht gegen Henley gleich fallen: 'ihn eines so schwarzen Frevels anzuklagen, blos weil er andre begangen, wäre ungerecht'.

IV. 1. Clerdon wieder stark zweifelnd, zuletzt doch entschlossen.

2. Henley verwischt den etwaigen Eindruck von III. 6 auf Clerdon: Granville habe die Anträge seines Briefes mündlich wiederholt, alles sei bereit, die nächste Nacht der Aufbruch: Granville hoffe, Clerdons 'einfältige Gutwilligkeit' genugsam eingeschläfert zu haben. 'Er frohlockt bereits' —

Clerdon. Wo verliess er Sie?
Henley. Er gieng in die schattigen Gänge dieses Gartens, vielleicht daselbst seiner Rache —
(Clerdon eilt wüthend ab.)

3. Henley geniesst zum Voraus seinen Triumph.

4. Widston gesteht ihm die Warnerrolle, die er gespielt, bittet fussfällig um Schonung für Clerdon. Henley stellt sich überwunden, schickt ihn auf sein Gut.

5. Clerdon in heftigster Bewegung zu Henley. 'Hören Sie jenes sterbende Röcheln? — Wie entsetzlich tönt es in meinen Ohren! — erblicken Sie nicht den bleichen, blutigen Körper, wie furchtbar er mir droht?' . . . 'Sehen Sie diese blutigen, diese vom Morde noch rauchenden Hände'! . . . 'Ueberall werde ich Flüche rauschen hören, jeder Ort wird sich um mich her in eine Hölle verwandeln'. Er sehnt sich nach dem Tode: 'Möchte ich doch bald in dem Schosse seiner Finsternisse mich und mein schreckliches Geschick vor aller Welt verbergen können!' Er erzählt den Verlauf des Duells: Granville hat sich bis zuletzt voll Grossmuth, Menschlichkeit, Güte, Zärtlichkeit gezeigt. Henley ab vor der Annäherung Granvilles, den Truworth und ein Bedienter führen.

6. Clerdon, Granville. Dieser will nun in den Armen

seines ausgesöhnten Freundes sterben, der jetzt endlich redet und daher Aufklärung empfängt. Granville beruft sich auf sein Testament, welches zeigen werde, dass er seine Schwester und Clerdon zu Erben eingesetzt. Er segnet den sich selbst verfluchenden Mörder; bittet für 'das Ungeheuer' Henley; wünscht Clerdons und Amaliens Ehe: diese müsse ihn, wie die beiden Diener, von unbekannter Hand getödtet glauben. Endlich legt er ihm die Rückkehr zum Christenthum feierlich ans Herz. Sein Sterben sei heiter.

Unaussprechliche Wollust ergiesst sich durch meine Seele. — Grosse, — ein nahes Glück weissagende Empfindungen bemeistern sich meiner: mein entzücktes Ohr höret die Harmonie der Unsterblichen! — *(nach einigem Innehalten)* Unterstützen Sie mich, Clerdon, mit Ihren freundschaftlichen Armen; mein Auge kann Sie nicht mehr sehen, die Natur verwelkt vor meinen Blicken. — Wie sanft ist der Tod an der Brust eines Freundes! — Ihre bebenden Arme vermögen mich kaum zu umfassen? Ihre Thränen benetzen häufig mein Gesicht? — O träufle Trost auf ihn herab, du, zu dem sich mein Geist voll Ungeduld aufschwingt, und auch mir — *(er hebt die Augen gen Himmel, und scheint einige Worte für sich zu sprechen.)* Nun ist es geschehn! — Leben Sie glücklich, Clerdon! — sein Sie ein Christ, — bester Freund! — *(er stirbt.)*

V. 1. Clerdon allein. Gewissensqualen des Mörders. Bald von Granville, bald von seinem Vater glaubt er sich verfolgt, bedroht.

2. Amalia zu ihm (wie es möglich war, dass sie ihres Bruders Verwundung nicht gleich erfuhr, nicht gleich herbei eilte, da sich doch alles auf engem Raume vollzieht, das wird nicht klar). Sie fordert ihn auf, den Mörder zu verfolgen, enthüllt des Bruders Pläne für sein Glück, ihre eigene Liebe. Er bekennt seine That; sie hält ihn für geistig gestört; muss ihm schliesslich glauben; ihr Abscheu macht sich in Ausrufen und rhetorischen Fragen Luft. Aber Clerdon erzählt das Ende ihres Bruders — sie will an Edelmuth nicht zurückstehen — verzeiht und bedauert, wünscht dem Unglücklichen die Ruhe, die sie selbst nie wieder geniessen wird: 'Ich eile, mich einer beständigen Einsamkeit zu widmen und den Bruder und Geliebten zu beweinen, die mir beide ein neidisches Geschick auf Einen Tag entwandt hat'.

3. Clerdon allein, hofft nicht auf die Versöhnung des

Himmels. Schauer und Verzweiflung ergreift ihn; seine Frevel wider Religion und Tugend schweben ihm vor: 'Du bist gerächt, Religion! so bald du mich, göttliche Führerin, verliessest, ward jeder Schritt ein Frevel'. Will sich tödten, wagt es nicht, sich freiwillig in die Arme eines allmächtigen Richters zu stürzen.

'Das Leben ist eine Hölle, und der Tod auch.' — Doch vielleicht ist der Tod Vernichtung. — Eitler Trost! Dieses klopfende Herz, diese Angst, dieser Schauer, alles widerspricht dir. Ich empfinde es, dass ich zu ewigen Martern geschaffen bin, dass ein ewiger Richter — — Wehe mir! ich sehe ihn kommen — — ja, ich trüge mich nicht, diese furchtbare Herrlichkeit, dieser verzehrende Glanz, dies Entsetzen der Natur verkündigt ihn. Wohin entflieh ich? Unwiderstehliche Schrecknisse rauschen vor ihm her. Seine Blicke sind Tod. Flammen und Ungewitter toben auf allen Seiten um mich her. — Itzt gebeut er dem Verderben mich zu schlagen — — Itzt ergreift mich sein Donner — — o Erde, decke mich vor ihm! O Vernichtung, komm über mich! —

4. Truworth, von Amalia geschickt, theilnahmsvoll; erhält auch seinerseits Clerdons Bekenntnis und Erzählung; will sich bei den Gerichten als Granvilles Mörder angeben. Clerdon: 'Muss sich denn alles um mich herum in einem so blendenden Glanze von Tugend und erhabener Gesinnung zeigen?' Truworth soll Anstalten zur Abreise machen, verlässt ihn ungern, 'eine schauervolle Ahndung schreckt mich'.

5. Clerdon allein: 'Das letztemal empfunden, was es sei, von irgend einem Wesen geliebt zu werden'! Er ist zum Selbstmord entschlossen, verflucht den Namen eines Freigeistes, auf den er einst so stolz war.

6. Henley kommt. Clerdon wüthend auf ihn los: 'Ha, Treuloser! wo ist Granville?' Henley: 'Ich komme nicht hieher, Ihre Wuth zu besänftigen, ich komme, sie noch stärker zu entflammen'. Er legt ihm seinen Racheplan dar. Clerdon ersticht zuerst ihn und dann sich selbst.

KRITIK.

Das Stück zeigt auf allen Seiten den Anfänger. Die häufigen Monologe fallen sofort auf. Die Verkettung ist sehr künstlich und doch nicht überzeugend bewirkt. Clerdon und Henley haben ihre Diener zu Vertrauten; beide Diener sind

tugendhaft oder beweisen sich so im Stück. Ist es wahrscheinlich, dass Henley, der einen so tief angelegten Racheplan durchführt, den Diener, dessen Entsetzen er sieht, weiter einweihen wird (I. 1. 3)? Dieser Racheplan selbst, der programmmässig verläuft, das fortwährende Rechnen mit dem Jenseits, mit Hölle und göttlichem Gericht, hat etwas so Kindliches, wie die Naivetät, mit welcher Dramatis Personae gelegentlich veranlasst werden zum Besten des Publicums ihr Inneres blosszulegen.

Clerdons Benehmen gegenüber Granville und Amalia (III. 3. 6) erklärt sich aus dem Versprechen des Stillschweigens, das er (III. 2) Henley abgelegt. Aber wie abstract, wie gegen die Wahrscheinlichkeit ist das festgehalten! Dass er kein Wort zu viel sagt, kein Wort, das unwillkürlich Licht gäbe! Dass andererseits Granville und Amalia kein Wort zu viel sagen, dass auch sie nicht unwillkürlich, da sie doch den Freund von ihrer unverminderten Liebe überzeugen wollen, die Gesinnungen offen aussprechen, mit denen sie ihm nachgereist! Ja, Clerdon geht in seinem gewissenhaften Verhalten weiter als Henley verlangt hat. 'Erinnern Sie sich — sagt dieser III. 5 — wie heilig Sie mir versprochen, nichts gegen ihn von mir und seinem Vorhaben zu gedenken; dass Sie es wissen, darf er nicht eher erfahren, als bis er Sie im Begriff sieht, es zu strafen.' Aber aus Clerdons eigener Erzählung (IV. 5) ergibt sich, dass er tobend auf Granville einstürmte, ihn zum Zweikampf aufforderte und auch jetzt noch nicht die Ursache seines Zorns angab: 'Er entsetzte sich, er flehete, er beschwor mich auf das rührendste, ihm nur sein Verbrechen vorher zu eröffnen; er verschwendete die zärtlichsten Liebkosungen; nichts erweichte mich.' Man kann nicht läugnen: Clerdon ist zu einem Gimpel gemacht und verdient es, das Opfer eines so plumpen Betruges zu werden. Seine blinde Heftigkeit bricht nur aus, wo sie der Dichter brauchen kann. Auch sonst verrathen die Charaktere einen gänzlichen Mangel an Lebenserfahrung auf Seiten des Dichters. Granville ist nur Engel, Henley nur Teufel, und beiden fehlt jedes interessante Detail.

Die Art wie sie einander fortwährend ausweichen hat

etwas Komisches; diese beiden äussersten Gegensätze müssen sorgfältig vor einem offenen Zusammenplatzen gehütet werden, damit nicht in Eifer von Rede und Gegenrede vorzeitige Enthüllungen stattfinden.

Dass der vierte Act die Klippe der regelmässigen Tragödie sei, scheint sich der junge Dichter fest eingeprägt zu haben. Er sucht ihn möglichst interessant und dramatisch zu machen. Daher kommt die Sache sehr langsam in Gang und die öden Strecken sind über die drei ersten Acte, Wiederholungen der Motive reichlich über das Ganze vertheilt.

Einheit der Zeit und des Ortes werden strenge festgehalten; der Ort ist nicht angegeben, aber alles geht in demselben Gasthofe, wohl in verschiedenen Zimmern vor sich. Um Decorationswechsel innerhalb des Actes zu vermeiden, muss Granville (III. 4) seine Schwester holen. Die Personen auf die Bühne und von der Bühne zu bringen, macht dem Dichter grosse Mühe. Immer diese Entschuldigungen der Gehenden, diese Ankündigungen der Kommenden, oft wörtlich wiederholt.[1] Wirthspersonal oder Polizei scheint durch das Duell mit seinem blutigen Ausgang nicht in Bewegung gesetzt zu werden.

Die Liebe zu Amalia, der Grund von Henleys Feindschaft gegen Clerdon, spielt im Stücke selbst eine geringe Rolle. Clerdons Betheuerungen gehen über kahle Allgemeinheiten nicht hinaus. Nirgends eine trostvolle Erinnerung an früheres Begegnen und Finden; kein Rückblick auf bessere Zeiten, auf Liebeskeimen und erstes Glück.

Ebenso nehmen Clerdons angebliche 'frevelhafte Ausschweifungen' oder 'erniedrigende Wollüste' nirgends concrete Gestalt an.

---

[1] I. 3. Jetzt entferne ich mich, auf Mittel zu denken; I. 4. Ich gehe, ein Mittel zu erfinden; II. 8. Ich gehe, es zu versuchen. — II. 5. Ich höre jemand kommen, vermuthlich ist es Granville; III. 2. Doch es kömmt jemand; vielleicht ists Granville; IV. 4. Ich höre jemand kommen. — II. 5, II. 7. Ich verlasse Sie. — I. 1. Verlass mich, es nähert sich jemand; III. 1. Mich dünkt, es nähert sich jemand; IV. 3. Er naht sich — III. 5. Ein Geräusch erhebt sich! IV. 5. Welch ein Geräusch erhebt sich! Vgl. Brutus V. 2. Dies Geräusch verkündigt ihn.

Alles ist Anschauung und Sprache eines Musterjünglings, wie ihn Gellert sich als Ideal vorstellte, wie die moralischen Vorlesungen ihn auszubilden strebten, eines Menschen, der die Natur und das Leben nur vom Hörensagen kennt. Da war es denn auch nicht anders möglich, als dass Miss Amalia ein schattenhaftes Wesen wurde, das nur allgemeine Gefühle kundgibt und nur allgemeine Gefühle erregt.

Viel breiter wird die Elternliebe in Scene gesetzt, oder eigentlich die Liebe zum Vater: denn von der Mutter ist nie die Rede. Hierdurch tritt der Freigeist in eine Linie mit den Dramen jener Zeit, welche das Verhältnis zum Vater stark betonen und Vatermord zum Gegenstande haben. [1]

Aus Henleys und aus Clerdons eigenen Erzählungen in den Expositionsscenen entnehmen wir, wie herzlich und friedlich seine Beziehungen zum Vater gewesen seien und wie grausam und liebelos er dann gegen ihn verfahren. Alle Schulden des Sohnes hatte er mit dem Verlust seines Vermögens getilgt; zuletzt aber raubte ihm der Entartete den kleinen zurückbehaltenen Rest und brachte ihn durch seine Flucht ins Schuldgefängnis. So oft Clerdon an sein unkindliches Verfahren zurückdenkt, überkommt ihn Schmerz und Reue; der Gedanke, seinen Vater hilflos verlassen zu haben, verfolgt ihn bei Tage, wenn der Verführer ihn verlässt und schleicht sich Nachts in seine aufgeregten Träume, wie er einen solchen zu Beginn des Stückes erzählt, worin er seinen Vater sterbend zu seinen Füssen liegen sah.

Seine düsteren Ahnungen erfüllen sich: als er den Tod des Vaters wirklich erfährt, fühlt er schon aus den ersten unvollkommenen Berichten Granvilles (II. 3) heraus, dass er denselben beschleunigt habe und dem spottenden Henley gegenüber sagt er ausdrücklich (II. 5): 'Haben nicht meine Ausschweifungen seine Tage verkürzt? Bin ich nicht sein Mörder, der Mörder meines Vaters, meines Wohlthäters!' Den späteren genaueren Bericht Granvilles (II. 6) unter-

[1] Vgl. Capitel IV.

bricht er nur durch dumpfe Ausrufe der Verzweiflung; nach der Ermordung Granvilles (V. I) sieht er die Gestalt des getödteten Freundes vor sich; aber auch da drängt sich der Geist des Vaters heran und überschreit gleichsam die neueste That des Schuldigen. 'Der Fluch, den nicht deine Lippen, den dein Elend über mich aussprach, stürmt mit unversöhnlichem Zorn auf mich los. Ach! mein Vater!'

Trotz den mannigfachen Fehlern, die das Stück aufweist, begreift man, was Lessing und das Publicum des 18. Jahrhunderts daran fanden.

Der Stoff musste in einer religiös bewegten Zeit tiefste Lebensfragen aufregen. Und es fehlt auch nicht an dramatischem Leben: fast durchweg starke Wirkung auf die 'Leidenschaften', wie Lessing sagt, auf die Affecte des Zuschauers. Gleich die erste Scene, Henleys Selbstenthüllung, konnte eine gewisse Wirkung nicht verfehlen; von da ab wurde das Publicum gegen den teuflischen Verführer in Hass entflammt; dann gleich darauf Widston in seiner gedrückten Stimmung, den Mahnungen seines Gewissens lauschend; dann der Traum Clerdons, dessen Motive in einigen Monologen, besonders am Schlusse, wiederkehren und so die ahnungsvolle Vorbedeutung erhöhen.

Im weiteren Verlaufe brachte ohne Zweifel der Tod des Vaters in der Erzählung Granvilles, dessen Schilderung theilweise verstärkt wiederholt wird, grosse Rührung hervor; der wuthentflammte Clerdon, seine Erzählung von dem unglücklichen Kampfe mussten das ganze Interesse des Zuschauers in Anspruch nehmen, bis der Tod des edlen Granville mit seiner ganzen himmlischen Verklärung ringsum viel Thränen vergiessen machte. Im fünften Acte werden wohl die Monologe Clerdons gar zu lang; aber vortrefflich ist die Scene zwischen ihm und Amalia angelegt, worin die tragische Ironie gute Wirkung thut: Amalia bittet den Mörder, ihren Bruder an dem Mörder zu rächen. Dabei wird man gespannt, ob etwa Clerdon Granvilles Bitte erfüllen, Amalien den wahren Zusammenhang verschweigen und sie heiraten wird; aber Schuldgefühl und Reue haben ihn überwältigt, er enthüllt sich als

Mörder des Bruders und empfängt ihren Fluch. Aber neue Wendung, grosser Rührungseffect: Edelmuth, Versöhnung.

Fast durchweg gut sind die Erzählungen, deren wir ja eine ganze Reihe zu verzeichnen hatten; ein kleines Meisterstück geradezu in stilistischer Hinsicht, präcis und kurz, ist Henleys Erzählung von der allmäligen Verführung Clerdons, und darin das originellste die Umwandelung desselben zum Freigeist, in der ersten Scene des ersten Actes. —

Mit diesen Vorzügen und Schwächen stand der Freigeist dem Codrus gegenüber. Aber unser Urtheil ist dem der Preisrichter entgegengesetzt.

Wenn man etwa Schlegels Canut und darauf Miss Sara Sampson liest, oder nur einen Act oder eine Hauptscene dieser Stücke sich nacheinander vergegenwärtigt, so hat man ungefähr dasselbe Gefühl, wie wenn man den Codrus und den Freigeist hinter einander durchläuft, wie sie in der Bibliothek d. sch. W. abgedruckt stehen. Der grosse Vortheil, den die dramatische Prosa zu jener Zeit mit sich brachte, das entfesselnde, befreiende, das in ihr gegenüber den gereimten Alexandrinern lag, kann dadurch voll und ganz ermessen werden.

Codrus ist ein durch und durch langweiliges Stück; kein einziger Charakter tritt uns näher; bei allen derselbe Ausdruck, dieselbe Sprache, der gleiche Edelmuth. Man könnte eine ganze Reihe allgemeiner Sentenzen andern Personen in den Mund legen, ohne dass es störend wirkte. Auch der Vers ist nicht am besten gehandhabt, nicht nur der Alexandriner Schlegels, auch der in Breithaupts Renegaten liest sich besser.

Das Urtheil der Preisrichter beweist also, wie sehr auch sie noch in den alten Ansichten der französischen Tragödie befangen waren, wie ihnen noch die 'Sentiments' in zwei gereimten Zeilen lieber waren, als die ungezwungene Sprache des Gefühls. Lessings Sara und seine kritischen Bemühungen hatten noch keinen gänzlichen Umschwung der Ansichten hervorgerufen, wenn auch weit und breit ihr bedeutender Einfluss zu erkennen war.

DIE FREIGEISTEREI.

Clerdon, der Held unseres Stückes, ist Freigeist, wie wir sahen, und davon hat die Tragödie ihren Namen; sie wird durch dieses Motiv mit einer allgemeineren Bewegung in Deutschland verknüpft, die auch in anderen Producten der gleichzeitigen Litteratur sich geltend macht.

Als sich in den ersten Decennien des Jahrhunderts die Ideen der englischen Freidenker nach Deutschland verpflanzten, bot sich für das englische Wort *Free-thinker* zunächst die wörtliche Uebersetzung *Freidenker* dar, und wir finden dieselbe auch angewendet. Die eigentlich herrschende Bezeichnung aber wurde ein anderes Wort, von dem Jacob Grimm in seiner Rede auf Schiller sagt, 'dass es seinem Wortsinne nach etwas edles und der Natur des Menschen würdiges ausdrücke, dem mit freien, unverbundenen Augen vor die Geheimnisse der Welt und des Glaubens zu treten geziemt':[1] das Wort *Freigeist*. In demselben Sinne findet sich auch der Ausdruck *starke Geister*[2] gebraucht und späterhin geht der Begriff in den des Genies auf.

Aber das deutsche Wort Freigeist ist allgemeiner als das englische *Free-thinker*; es umfasst die Deisten, die Atheisten und die englischen Freidenker; so theilt ein Aufsatz in Schwabes Belustigungen des Verstandes und des Witzes: 'Der vernünftige Freigeist'[3] die Freigeister in drei Klassen ein: e r s t e n s die Gottesläugner, die gänzlich zu verwerfen sind; z w e i t e n s 'diejenigen, welche gleichfalls die Religion lächerlich zu machen suchen; aber ein göttliches Wesen nicht läugnen. Sie erdichten sich nur dasselbe nach ihren Neigungen. Diess sind gemeiniglich muntere und witzige

---

[1] Kleinere Schriften 1,. 386 f.

[2] Schwabes Belustigungen des Verstandes und des Witzes. Auf das Jahr 1743. Januar (2. Aufl 1744). S. 13—26. 'Untersuchung ob es verständig und vorsichtig gehandelt sei, wenn man die Gottesleugner und Religionsspötter starke Geister nennet'. Vgl. auch Brückners Epigramm im Vossischen Musenalmanach auf 1779. S. 116

[3] 1743. April (2. Aufl. 1744.) S. 364—371.

Köpfe, welche die Sinnlichkeit über die Vernunft herrschen lassen'. Drittens die vernünftigen Freigeister: 'Es ist eine Art Leute, welche sich die Untersuchung der Wahrheit mit Ernste angelegen sein lässt'.

Der Freigeist, mit dem wir es hier zu thun haben, wie ihn Lessing in seiner Jugend, Gellert und Brawe auffasst, fällt mit der zweiten Art dieser Classification zusammen: Man glaubt an einen Gott; so ruft Clerdon abwehrend zu Granville: 'Setzen Sie mich in die Klasse der Gottesleugner?' Man glaubt an die Unsterblichkeit der Seele, an eine Vergeltung nach dem Tode, an Himmel und Hölle; aber nicht an die Kirche und ihre Dogmen.

Brawe überkam den Begriff im wesentlichen von Gellert, dessen Standpunkt den der protestantischen Theologen jener Zeit in Deutschland repräsentirt.

Ein eigener Abschnitt seiner moralischen Vorlesungen — der dritte derselben — handelt auch 'von der Schrecklichkeit der freigeisterischen Moral'. [1]

Er abstrahirt diese Moral aus den Leidenschaften und Handlungen der 'niedrigsten' Menschen. Als die Grundsätze derselben stellt er hin Genusssucht und Egoismus, Verachtung aller gesellschaftlichen Schranken und Unglaube. Er führt dann weiter aus, zu welchen Resultaten solche Grundsätze führen, und diese fasst er zusammen in dem Satze: 'In diese Gesellschaft der Betrüger, der Undankbaren, der Meineidigen, der Räuber, der Mörder, der Blutschänder, der Gottesläugner, wollt ihr uns versetzen, ihr Freigeister?' Die Begriffe Freigeisterei und Laster werden als Correlate angesehen, ja sie decken sich vollkommen. Freilich muss Gellert hinzufügen, dass nicht alle Feinde der geoffenbarten Religion diese schreckliche Moral in ihrem ganzen Umfange annehmen, dass besonders persönliche Charaktereigenschaften und die wohlthätigen Eindrücke des ersten Religionsunterrichtes mildernden Einfluss üben; aber so ist die Moral vieler Freigeister, und nach und nach führt jede freigeisterische Gesinnung darauf hinaus. Daher malt Gellert seinen jugend-

[1] Gellerts sämmtliche Schriften. Leipzig 1770. 6, 79.

lichen Zuhörern die Freigeisterei mit den abschreckendsten Farben und beschwört sie bei allem, was ihnen theuer ist, schliesslich bei Gott selbst, sie zu vermeiden und ihr Widerstand zu leisten. 'Widerlegen Sie' — so schliesst er — 'den Unglauben durch ein gesittetes Leben, und wo es nöthig ist, durch Gründe und edle Freimüthigkeit'.

Dass Freigeisterei nothwendig Laster bedinge, war aber nicht die Ansicht aller; war nicht Lessings Meinung. Im ersten Entwurfe zu seinem Lustspiele der Freigeist schrieb er im Personenverzeichnis neben den Namen Adrast 'ohne Religion, aber voller tugendhafter Gesinnungen';[1] später setzte er dafür: 'Adrast, der Freigeist', und damit ist auch Lessings Begriff dieses Wortes, für seine Jugend gekennzeichnet.[2] Fern lag ihm daher, den Freigeist zum Helden einer Tragödie[3] zu machen; er liess ihn beschämt werden und zur Besserung gelangen; in der Selbstanzeige des 5. u. 6. Theiles seiner Schriften in der Vossischen Zeitung 1755 aber sagt er:[4] 'Diesen Charakter auf die Bühne zu bringen, kann so leicht nicht gewesen sein, und es muss auf das Urtheil der Kenner ankommen, ob die Schwierigkeiten glücklich genug überwunden worden'.

Brawe, an Gellerts Auffassung festhaltend, war damit nicht zufrieden, den Freigeist bloss beschämen zu lassen; im bewussten Hinweis auf und wohl im Gegensatze zu Lessings Lustspiel — kehrt er doch auch Kleist gegenüber einen strengeren religiösen Standpunkt hervor (oben S. 16) — hat er seinem Trauerspiel denselben Titel[5] gegeben, und

---

[1] Werke (Hempel), 11 b, 426.

[2] Lessing-Studien von C. Hebler. Bern 1862. S. 42.

[3] Der Titel eines fünfactigen Dramas von Joh. Adam Weiss lautet: von Helm oder der Freygeist ein Heuchler 1779. 8. Mannheim. (Goedeke, 2, 1079). Vgl. ferner Schiller: 'Der sterbende Freigeist', Titel eines Gedichtes. (Werke, hist. krit. Ausg. 11, 408). Otways Stück 'The Atheist', (ed. Thornton. London. 1813. 3, 109 f.) Neue Erweiterungen 1753. 2, 118—120. Der Freigeist, eine Ode.

[4] Werke (Hempel) 12, 607.

[5] Lessings 'Freigeist' wurde in Hamburg zum Unterschiede von dem Brawes 'Der beschämte Freigeist' genannt. Hamburgische Dramaturgie (Werke, Hempel 7, 119).

nur dem milden Granville fällt es bei, an eine friedliche Lösung zu denken, wenn er Clerdon beschämen und glücklich machen will.

Durch den Verkehr mit Komödianten und anderen Freigeistern hat sich Lessing auch selbst in seiner Jugend diesen Namen zugezogen [1] und nicht am wenigsten hat ihm dazu seine Freundschaft mit Mylius verholfen. Dieser hatte 1745 in Leipzig eine Zeitschrift 'Der Freigeist' herausgegeben, deren Name dann auf ihn selber überging. Uebrigens sagt Lessing in der Vorrede zu Mylius Schriften 1754, [2] dass auch 'der eigensinnigste Splitterrichter nicht das geringste darin finden werde, was der christlichen Tugend und Religion zum Schaden gereichen könnte'.

Auch Rabener schrieb ein Lustspiel 'Der Freigeist', das bis zum vierten Acte vollendet war, dann aber verloren ging, und dessen Plan Weisse mittheilt. [3]

Ein junger, ausschweifender Mann, der aus Liederlichkeit Freigeist geworden war, verlässt seine Geliebte; diese weiss, dass er die Grundsätze der Religion nur unterdrückt habe und sucht ihn durch eine List zu gleicher Zeit zu beschämen, zu bessern und vielleicht wiederzugewinnen. Sie ladet ihn zu sich und gibt vor, ihm aus Rache Gift in den Kaffee gemischt zu haben. Aus Todesfurcht [4] bekehrt er sich und heirathet sie.

[1] So erhielt auch Winkelmann den Namen eines Freigeistes (Justi 1, 38); Herder nennt sich selbst, rückblickend auf seine Rigaer Zeit, einen Libertin, einen religiösen Freigeist (Haym, Herder I, 1, 282), und sogar dem harmlosen Sonnenfels wurde dieser Name beigelegt (Rollet, Briefe von Sonnenfels S. 18).

[2] Werke (Hempel) 12, 382 Zeitschriften unter dem Titel 'Der Freidenker' erschienen 1736 in Göttingen, 1741 in Danzig, 1745 in Berlin (vgl. das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit 11, 832—34).

[3] G. W. Rabener's Briefe 1778. Wien. Einleitung S. 36 ff.

[4] Vgl. Gellerts Moralische Vorlesungen (Werke 6. 84) 'Saurin saget, er habe keinen Freigeist, keinen ohne Ausnahme gekannt, der nicht auf seinem Todbette sein System widerrufen und verabscheuet hätte'. Vgl. Gellerts Erzählung: Der Freigeist (Werke Hempel 1, 91);

Rein im Gegensatze zur christlichen Religion fasst Klopstock den Namen und Begriff des Freigeistes, so in seinen anonym herausgegebenen 'drei Gebeten eines Freigeistes, eines Christen und eines guten Königs' 1753. [1]

Henley in Brawes Trauerspiel ist ein Freigeist in Gellerts Sinn, ein solcher, bei dem die Lasterhaftigkeit und Freigeisterei vollständig verquickt sind. In den ersten Scenen sprechen er und sein Diener von einer ganzen Reihe von Verbrechen, die sie bereits in Gemeinschaft begangen haben, Henley scheint also schon längere Zeit diesen Ansichten gehuldigt zu haben. Als er Clerdon kennen lernte, war er bereits Freigeist; und gerade der Umstand, dass Clerdon seiner Religiosität und Tugend wegen angesehen und beliebt war, entflammte die Feindseligkeit gegen ihn weit höher. Diese Vorzüge Clerdons sucht er nun zu bekämpfen und in dem ganzen Vollzug der Rache geht es Hand in Hand, dass Clerdon zum Unglauben und zum Laster bewegt, also ebenfalls zum Freigeist gemacht werden soll.

Mendelssohn und Nicolai in der Recension des Freigeistes stellen den Satz auf, dass derjenige, der es für die allerentsetzlichste Rache hält, seinen Feind lasterhaft zu machen, eine grosse Anlage zur Tugend haben müsse, [2] und Lessing nennt diese Aeusserung paradox, aber wahr. [3] Dass die Rache übertrieben ist, kann man nicht läugnen; aber die Gesinnungen Henleys stehen keineswegs vereinzelt da: durch die meisten der gleichzeitigen bürgerlichen Trauerspiele hin findet sich bei den Intriganten der Zug wieder, dass das blosse Bewusstsein, die anderen gleich schlecht und gleich unglücklich zu machen, wie sie selbst sind, ihnen Genugthuung und Befriedigung gewährt. Der Wunsch, aus den Ausschweifungen der Gegner Nutzen zu ziehen, oder die Ab-

---

ferner Berliner Mannigfaltigkeiten 1772, 3, 27 'Der Freigeist auf dem Sterbebette'.

[1] C. F. Cramer: Klopstock 3, 406—425 und Lessings Recension. Werke (Hempel) 12, 364 ff.

[2] Vorrede S. 17.

[3] Werke (Lachmann) 12, 106.

sicht, nicht ohne Gesellschaft lasterhaft zu sein, spielen nur selten in ihre Pläne hinein, während die Recension des Freigeistes diese Motive als die einzig möglichen Ursachen einer solchen Handlungsweise ansieht.

Brawes Freigeister glauben, wie gesagt, an Gott und Ewigkeit. Der Gedanke der Ewigkeit, der Gedanke eines heiligen Gottes, den nach Gellert kein Freigeist aus seinem Herzen vertilgen kann, nimmt auch auf Henleys Racheplan Einfluss; denn er will seinen 'Beleidiger noch bis über die Pforten des Grabes verfolgen' und ihn ewig unglücklich machen. Er glaubt an 'unerbittliche Gerichte' nach dem Tode, und Clerdon ergeht sich in den Monologen des letzten Actes mit einer gewissen Wollust in der Schilderung dieser Gerichte und Strafen.

Aber an einer Stelle sagt Henley zu seinem Diener: 'Rede ich gleich die Sprache des Freygeists, so fällt es mir doch schwer, so zu denken. — Wie sehr wünschte ich das Gegentheil! — Vielleicht würde ich selbst ein eifriger Verehrer der Religion sein, besässe ich nicht das, was grosse Geister Ehre, der gemeine Haufe Rachgier nennt'. Und in der That, die Freigeisterei wird im ganzen Stück als etwas äusseres angesehen; sie gleicht einer Uniform, die man nach Belieben aus- und anzieht.

Clerdon wird Freigeist, er selbst spricht von der Aenderung seiner Grundsätze; er sagt, 'dass er den Charakter eines Freigeists öffentlich angenommen habe', und Granville ermahnt ihn: 'Durchforschen Sie Sich unpartheiisch. Wann wurden Sie ein Freigeist? War es nicht der unglückliche Zeitpunkt, mit dem sich zugleich Ihre Ausschweifungen anfiengen'.

Dem entsprechend gebietet ihm auch sein sterbender Vater seine vorigen Grundsätze wieder anzunehmen; Granville fragt ihn direct: 'Wollen Sie dem schmählichen, dem verhassten Namen und den Grundsätzen eines Freigeistes entsagen?' und bittet ihn sterbend: 'Lassen sie meinen Tod den Zeitpunkt sein, da Sie zu Ihrem Gott zurückkehren'.

Dass er sich öffentlich als Freigeist bekannt habe, darin sieht er, als er sich wirklich bekehrt, sein Hauptverbrechen:

'Oeffentlich. — hier ergreift mich Schauer und Verzweiflung — öffentlich erfrechte ich mich, ein Feind Gottes und der Religion zu sein, öffentlich ihnen den Krieg anzukündigen'. Und darum verflucht er in dem Monologe V. 5 nicht so sehr seine Ansichten und seinen Unglauben, als vielmehr den Namen des Freigeistes, auf den er einst stolz gewesen.

Man sieht: eine Erfindung, die man lernen kann; an einem bestimmten Tage beginnt man sie auszuüben und nach einiger Zeit hört man wieder auf, sich ihrer zu bedienen; und so lange man Freigeist ist, gehört man gleichsam einer Verbindung an, deren Farben und Abzeichen man trägt, einem Vereine, dessen Versammlungen man besucht. Es liegt nahe, dabei zu denken, dass in London wirklich ein Club der Freigeister existirt habe, dem man nur beizutreten brauchte, um als Freigeist zu gelten; aber unter den vielen Clubs, welche die ersten Bände des Spectators anführen und schildern, befindet sich kein ähnlicher.

Dagegen bietet sich zum Vergleiche ein kleines, sonst ganz unbedeutendes Lustspiel des Wiener Hofburgschauspielers Weidmann aus dem Jahre 1772 dar, unter dem Titel: Die Schule der Freigeister. [1]

Clermond, ein junger Pariser, ist der herrschenden Mode gemäss Freigeist; Klarisse eine junge Wittwe, die ihn liebt, sucht ihn davon abzubringen. Sie stellt ihm vor, die Freigeisterei habe schon zu sehr überhand genommen, er müsse, um nicht der Masse zu gleichen, sich davon emancipiren und — Gleissner werden. Er thut es, wird aber von dieser Rolle bald so angeekelt, dass er lieber auf einen neuen Vorschlag Klarissens eingeht und guter Christ wird. Drei andere Stutzer, auch Liebhaber Klarissens, bisher Freigeister, machen die letztere Bekehrung mit, ohne sich weiter zu besinnen.

---

[1] Ein deutsches Originallustspiel in Prosa von drey Aufzügen Wien 1772. 56 S. 8°. Er hat ohne Zweifel an Brawes Trauerspiel gedacht, wenn er im Vorberichte S. 3 f. schreibt: 'Es gibt Freigeister, die vielmehr Stoff zu einem der schauervollsten Trauerspiele geben; mit diesen Hefen des menschlichen Geschlechts anzubinden, ist hier meine Sache nicht'. Der Name des Helden, Clermond, ist dem Braweschen Clerdon nachgebildet.

In diesem Stücke wird von der socialen Stellung des Freigeistes in Paris so gesprochen, als ob sie daselbst etwa eine geschlossene Gesellschaft, einen Club bildeten, durch dessen Besuch man sich zum Freigeist erklärte. So sagt Klarisse zu Clermond (S. 51): 'Oder kehren Sie wieder zurück in ihre witzige Freigeistergesellschaft. Man erwartet Sie mit offnen Augen. Sein Sie ihr Führer, ihr Schützer, ihr Lehrer; aber sein Sie zugleich der Schrecken der bürgerlichen Gesellschaft, der Schauer der Familien, wo sie eintreten'; Kleant schreibt an Klarisse: 'Seitdem Sie in ihrem Hause die Gesellschaft der Freigeister aufgenommen, kann ich Sie nicht mehr besuchen, denn die Tugend kann nicht mit dem Laster unter einem Dache wohnen'. Als Hauptgrundsatz der Freigeister wird angegeben, 'nach der Natur zu leben, das heisst: wie es jedem gefällt'.

Clermond selbst erklärt den Freigeist nur für eine Maske, die man vornimmt Geräusch zu erregen; wird die Larve zu gemein und erregt sie kein Aufsehen mehr, so wirft man sie weg und nimmt eine andere vor. [1]

Aber die Gleichstellung des Freigeistes und des Gleissners zeigt, dass auch hier mit der Freigeistergesellschaft nichts gemeint ist, als die natürlichen Vereinigungen Gleichgesinnter. [2] Und so haben wir in den aus Brawe und Weidmann angeführten Stellen wohl nichts zu erblicken, als ein merkwürdiges Zeugnis für die deutsche oder vielleicht kleinstädtische Auffassung der Religion im dritten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts. Das Publikum controlirt noch genau das religiöse Leben des Einzelnen, und geht Jemand nicht zum Abendmahl und nicht zur Kirche, macht er kein Hehl aus Ueber-

---

[1] Sprüche der Weisen alter und neuerer Zeit. Halle 1777. Viele Freigeister gleichen unsern Damen. Diese trugen Pudelköpfe und Fischbeinröcke nicht länger, bis ihnen die gemeinen Bürgermädchen nachäfften. Wenn unter dem Pöbel das Freidenken aufkommen wird, so wählen sie wieder das Christenthum.

[2] Nachträglich kann ich anführen Gleim an Kleist, Berlin, 21. Sept. 1747: 'ich will gegen sieben Uhr mit H. Krausen in die Gesellschaft der hiesigen starken Geister gehen, um sie zu widerlegen, wenn sie wider Mosen und die Propheten falsche Schlüsse machen'. (Handschrift.)

zeugungen, die sich an keine Staatskirche, ja an keine bestehende christliche Secte anschliessen und sich mit dem allen in Widerspruch setzen: so weiss er, dass er der Oeffentlichkeit zu trotzen hat; er kann dies daher absichtlich thun, um sich interessant zu machen; er kann auch seinem Gott dadurch trotzen wollen u. s. w.

Dagegen beruht es auf einem reineren Standpunkte, wenn Mendelssohn gegen Brawe bemerkt: 'In dem allgemeinen Charakter des Freigeists liegt nichts weniger, als der Grund zu so vielen Gottlosigkeiten'. [1] Die Recension in der 'Bibliothek' geht aber entschieden zu weit in der Behauptung, man könne alle Stellen, welche die Freigeisterei angehen, aus dem Trauerspiel entfernen, ohne der Handlung zu schaden.

VORBILDER.

Wie wir bei der Miss Sara im Stande sind, den litterarhistorischen Zusammenhang mit ihren unmittelbaren Vorbildern genau nachzuweisen, so können wir auch bei den Dramen Brawes seine Muster vollkommen aufdecken; für den Freigeist sind es *The Revenge* von Edward Young und Lessings Miss Sara selbst.

Hettner geht, und ganz mit Recht, über die drei Dramen Youngs mit einem Witzworte Johnsons flüchtig hinweg; [2] 'Die Rache' aber wurde in Deutschland öfter übersetzt [3] gerne aufgeführt und, wie wir hier sehen, auch nachgeahmt.

Der Gang der Handlung ist ähnlich, wie im Freigeist: Alonso wird von Zanga, einem gefangenen Mohrenfürsten, den er zu seinem Diener gemacht hat, dahin gebracht, seine Gattin für treulos zu halten und seinen Freund Carlos als ihren vermeintlichen Buhlen ermorden zu lassen. Die Mittel Zangas sind auch hier Lügen und untergeschobene Briefe; zu-

[1] Lessings Werke (Lachmann) 13, 52.

[2] Geschichte der englischen Litteratur. 3. Aufl. 542

[3] Youngs Trauerspiele Frankfurt u. Leipzig 1756 u. 67 in Prosa. Youngs Trauerspiele nebst der Boadrica, einem Trauerspiel Glovers Hamburg 1756. Schlechte Prosa-Uebersetzung. Neue Probestücke der englischen Schaubühne Basel 1758 im 1. Bande in fünffüssigen Iamben. Zanga oder die Rache Wien 1761. Die Rache Leipzig 1794 (von Heinrich Blümner).

letzt enthüllt er triumphirend dem gequälten Alonso den wahren Sachverhalt; Alonso befiehlt ihn unschädlich zu machen, und gibt sich selbst den Tod.

Brawes Henley vertritt, wie man sieht, den Zanga, Clerdon den Don Alonso, Granville den Don Carlos. Das Stück zeigt sich bald als eine matte Nachahmung des Othello, Zanga als eine Copie des Jago.

Gleich die Anfangscenen bei Young und Brawe sind ähnlich: Zanga theilt seiner Geliebten Isabella den Plan seiner Rache mit, Henley dem Widston. Beide setzen sich diese Rache als Lebensziel vor, aber Mord an ihren Feinden genügt ihnen nicht: 'So eine gemeine und geringe Rache, als der Tod, war meiner unwürdig. Ich hätte den Clerdon durchbohrt: ein Augenblick wäre seine Strafe gewesen. Nein, eine empfindlichere, eine langwierigere Strafe . . soll meine Schmach ahnden', sagt Henley. Und Zanga: 'I did not stab him; for that were poore revenge . . . I groan'd for an occasion of ample vengeance'. [1]

In der völligen Durchführung ihres Racheplanes liegt ihr höchster Genuss; selbst das Leben hat keinen Werth mehr für sie, nachdem das Ziel erreicht ist. Zanga ruft ganz ähnlich wie Henley: 'Come death, come hell then! 'tis resolved, 'tis done'.

Mit seinen Freveln steht es im Widerspruch, wenn Zanga manchmal die Reue anwandelt und er schliesslich ganz zerknirscht ausruft:

> O vengeance, I have follow'd thee too far,
> And, to receive me, hell blows all her fires.

oder wenn er am Ende des dritten Actes sagt:

> Wither, my soul, ah! whither art thou sunk
> Beneath thy sphere! —

Vielleicht könnte man damit jenen oben erwähnten Zug im Charakter Henleys vergleichen, dass er es für das grösste Unglück hält, so schlecht und verworfen zu sein, als er selbst,

---

[1] Ich citire nach folgender Ausgabe: 'The Revenge. A Tragedy, in five acts. By Edward Young. Thomas Halles Lacy, London.

dass er also zum Bewusstsein der Sphäre kommt, in die er herabgesunken, wenn sich auch keine Spur von Reue zeigt.

Am stärksten hat die letzte Scene eingewirkt, in der Zanga dem gänzlich zu Boden geschmetterten Alonso seine Gräuel enthüllt:

> Born for your use, I live but to oblige you: —
> Know then, 'twas I. . . . .
> . . . . For ever: —
> Thy wife is guiltless: that's one transport to me;
> And I, I let thee know it; that's another: —
> I urg'd Don Carlos to resign his mistress;
> I forg'd the letter; I dispos'd the picture; —
> I hated, I despis'd, and I destroy . . . .
> But 'tis reveng'd, and now my work is done.
> Yet ere I fall, be it one part of vengeance.
> To make even thee confess that I am just . . . . . .
> . . . . What was left to me,
> So highly born? No kingdom but revenge;
> No treasure, but thy tortures and thy groans.

Ganz analog ist die Rede Henleys in der letzten Scene des Freigeistes; auch er zählt seinem Opfer die Einzelheiten seines Verfahrens Stück für Stück auf und sagt ihm dann ganz einfach: Nun ist meine Rache vollendet. Auch die letzten Worte des Sterbenden und zugleich die Schlussworte des Stückes sprechen diese Befriedigung aus: 'Ich sterbe! doch mein Feind stirbt mir zur Seiten — ich bin gerächt — o Triumph, o Rache!'

Nicht nur Einzelheiten, sondern das ganze Colorit ist aus Youngs Drama in den Freigeist herübergenommen; über den beiden Stücken schwebt Rache wie eine schwere Wolke, die sich bei jeder, auch bei unpassender Gelegenheit entladet. Nicht nur, dass Henley seine Unthaten immer durch triumphirende Rückblicke unterbricht und gegen alle Hauptpersonen wutherfüllt ist; auch gegen seinen Diener wendet er sich, sobald die leiseste Ahnung von dessen Untreue in ihm aufsteigt; Vergeltung und Bestrafung nach dem Tode wird als Rache, als 'zornige Rache' des Himmels aufgefasst, sogar zu Vergleichen (S. 133) wird die Rache herbeigezogen. Und

Granville findet es nothwendig von sich zu sagen, dass sein Herz sich nie zu dem erniedrigte, was man Rache nennt.

Die Aehnlichkeit des Freigeistes mit The Revenge fiel gleich beim Erscheinen des ersteren auf; denn Ramler nimmt in der Vorrede zur Ausgabe darauf Bezug, indem er meint, dass diese Aehnlichkeit der Ehre des Verfassers nicht geschadet habe. —

Wenn Nicolai an Lessing nach der ersten Lecture des Freigeistes schreibt:[1] 'Sie können denken, ob er uns gefallen hat, da wir zuweilen auf den Argwohn gekommen sind, dass der junge Herr mit Ihrem Kalbe gepflügt habe', so hat er gewiss dabei an die Verwandtschaft mit der Miss Sara gedacht. Diese zeigt sich zunächst in der ähnlichen Handlung.

Der Freigeist spielt in England, in bürgerlichen Verhältnissen, wie die Sara. Mellefont ist mit Sara entflohen, sie sind in einem Gasthofe, in dem die Handlung vor sich geht. Sara hat ihren Vater verlassen, wie Clerdon den seinigen; auch sie hat ihm durch ihre Flucht Gram und Sorge bereitet und fürchtet sogar, ihm den Tod gebracht zu haben:[2] 'wie wenig fehlte — wie wenig, wie nichts fehlte — so wäre ich auch eine Vatermörderin geworden! Aber nicht ohne mein Verschulden; eine vorsätzliche Vatermörderin! — Und wer weiss, ob ich es nicht schon bin?'

Was bei Miss Sara nur Selbstquälerei, ist bei Clerdon berechtigter Vorwurf. Vielleicht reizte den jungen Dichter gerade diese Scene, die bei gutem Spiel von grosser Wirkung ist, den Vatermord in ebendemselben Sinne wirklich darzustellen. Sara und Clerdon werden von Gewissensbissen gequält, denen sie Mellefont und Henley zu entreissen suchen. Beide haben einen ähnlichen Traum in der Nacht, die dem Beginn des Stückes voraufgeht und in beiden Träumen wird der Ausgang der Handlung vorangedeutet.

Saras Vater ist durch Marwood, Granville durch Truworth von dem Aufenthalte der Flüchtlinge unterrichtet. Der Vater kommt nach, um seinem Kinde zu verzeihen und sie

---

[1] Werke (Lachmann) 13, 51.
[2] Werke (Hempel) 3, 139.

mit Mellefont zu verheirathen; Granville um die gelöste Verbindung Clerdons mit seiner Schwester wieder anzuknüpfen.

In einzelnen Zügen ist Henley die ins männliche übersetzte Marwood. So wenn diese sagt:[1] 'Gift und Dolch sollen mich rächen. Doch nein, Gift und Dolch sind zu barmherzige Werkzeuge! Sie würden dein und mein Kind zu bald tödten. Ich will es nicht gestorben sehen, sterben will ich es sehen!' Am Ende dieser grässlichen Schilderung fügt sie dann hinzu: 'Ich — ich werde wenigstens dabei empfinden, wie süss die Rache ist'. Henley wird uns in der Empfindung, welche hier nur angedeutet ist, wirklich dargestellt. Aber mit der Rache allein ist es nicht gethan, man muss sich derselben rühmen können: mündlich wie Zanga und Henley, während das Opfer zu ihren Füssen liegt, kann sie es nicht; sie schildert daher brieflich dem Mellefont die Scene, in der sie das Giftpulver mischte, und fügt dann hinzu:[2] 'Ich sah es ihr geben und gieng triumphirend fort. Rache und Wuth haben mich zu einer Mörderin gemacht; ich will aber keine von den gemeinen Mörderinnen sein, die sich ihrer That nicht zu rühmen wagen'.

Mehr als alles angeführte, beweist aber Sprache und Stil im Freigeist, wie Brawe an Lessings Jugenddramen sich herangebildet und dann die Sprache in der Sara zum directen Vorbild genommen hat.

Mit rein verstandesmässigen Mitteln sucht auch Brawes Sprache auf die Phantasie des Lesers zu wirken, ganz wenige Bilder finden sich; fast nur Donner und Ungewitter, einmal auch die Rache werden zu Vergleichen herbeigezogen. Kurz, präcis wird in einem Satze darzustellen gesucht, was die Alexandrinertragödie durch allerlei Reimfüllwerk ausbreiten muss. Die langen Tugendreden aus der Sara kehren in Truworths und Granvilles Reden wieder und die Monologe besonders im letzten Acte bedürfen wie einige in der Sara, für die Aufführung gewaltiger Streichung.

[1] Werke (Hempel) 3, 119.
[2] Werke (Hempel) 3, 170.

Lessings Dramen sind reich an verschiedenen Arten der rhetorischen Wiederholung; eine derselben ist für die Miss Sara besonders charakteristisch: derselbe Begriff wird mit einer näheren Bestimmung wiederholt, also dem Substantiv wird bei der Wiederholung ein Adjectiv oder ein attributiver Genitiv beigegeben; am häufigsten findet sich dies sonst bei Anreden oder Anrufen, so 'Mellefont! liebster Mellefont!' oder 'Einbildungen! Vermaledeite Einbildungen!' Aber in der Miss Sara kommt dergleichen auch inmitten des Satzes häufig vor, so z. B. 'eine Lüge, eine unverschämte, böse Lüge', oder um 'dieser Liebe, um dieser grossmüthigen, alle meine Unwürdigkeit übersehenden Liebe willen'. Lessing liebt in der Zeit, in welcher die Sara entstand diese Wiederholung sehr; in dem Fragmente seiner Uebersetzung von Thomsons Agamemnon finden sich acht, in der Sara 15 Fälle, während der Philotas zwei, Emilia vier, der Nathan drei Fälle aufweisen. Nähere Untersuchung ergibt, dass diese Art der Wiederholung in den von der Miss Sara abhängigen Stücken sehr oft vorkommt; im Freigeist wohl nur fünfmal, anderen Dramen gegenüber immer noch charakteristisch genug.

Die Kunst, den Dialog zu führen, ist wohl mit der Miss Sara verglichen, in den ersten Anfängen; man hat oft das Gefühl, eine Person unterbreche die andere nur, um die Erzählungen nicht übermässig lang werden zu lassen. Doch éine Form des Dialoges, die besonders in Ueberredungsscenen sich findet, scheint mir für die Sara charakteristisch und im Freigeist nachgeahmt zu sein. Eine Person wiederholt die Behauptung oder den Einwurf der anderen in Form einer Frage, knüpft weitere Fragen daran und beginnt dann erst mit der Widerlegung; öfters ist schon der Einwurf in Form einer Frage gehalten, welche mit denselben Worten oder mit einigen Abweichungen wiederholt wird; manchmal wird durch eine solche Frage eine Person rasch unterbrochen.

(S. 96) Mellefont: Weil du dich seiner Verbrechen mit theilhaft gemacht hast. Norton: Ich mich Ihrer Verbrechen theilhaft gemacht? durch was? (112 f.) Ich muss Sie verlassen. Marwood; . .

. . . Marwood: Sie müssen mich verlassen? Und was wollen Sie denn, das aus mir werde? (126) Waitwell: Was kann darin enthalten sein? Liebe und Vergebung. Sara: Liebe? Vergebung? (99) Mellefont: So zweifeln Sie an meiner Liebe? Sara: Ich an Ihrer Liebe zweifeln? (106) Hannah: Wenn er sich aber dagegen verhärten sollte? — Marwood: Wenn er sich dagegen verhärten sollte? So werde ich nicht zürnen — ich werde rasen. (118) Marwood: Nun sagen Sie es noch einmal, ob Sie fest entschlossen sind, mich einer jungen Närrin aufzuopfern? Mellefont: Aufzuopfern? (103) Mellefont: Und diese neuen Freunde sollen die Zeugen unserer Verbindung sein — — Sara: Diese sollen die Zeugen unserer Verbindung sein? — Grausamer so soll diese Verbindung nicht in meinem Vaterlande geschehen? etc.

In der Miss Sara kann man in jeder Scene solche Beispiele finden; im Freigeist zeigt sich diese Art des Dialoges ebenfalls häufig, besonders in den letzten Scenen.

(119) Clerdon: Sie würden meiner spotten. Henley: Ich Ihrer spotten! (182) Henley: Was die Ehre befiehlt, was Ihre Pflicht ist: — Granvillen zu tödten. Clerdon: Granvillen zu tödten? (223) Amalia: Sie müssen seinen Tod rächen. Clerdon: Wie Miss! Ich seinen Tod rächen? (175) Granville: Lieben Sie mich noch, Clerdon? Clerdon: Ob ich Sie liebe? (155) Granville: War es nicht Stolz, Eitelkeit, Zerstreuung, die Sie wider Ihren Schöpfer — — — Clerdon: Schöpfer, Granville? Setzen Sie mich in die Klasse der Gottesleugner? (189) Clerdon: Nehmen Sie mein Leben, . . . suchen Sie nicht durch marternde Umschweife eine Rache zu sättigen — Granville: Ich an Ihnen meine Rache sättigen? Ich Ihr Leben rauben?

In Lessings Sara finden sich bereits Ansätze zu seiner späteren epigrammatischen Knappheit, wenn dieselben auch durch die sonstige breitere Anlage aufgehoben werden. Soweit dieselben rein stilistischer Natur sind, kann man die für Lessing charakteristische Auslassung der Hilfswörter in Anschlag bringen; und so mag hervorgehoben werden, dass sich diese Auslassung im Freigeist ebenfalls findet, und zwar mit Besonderheiten oder Kühnheiten, die sich zwar Lessing, aber nicht andere gleichzeitige Schriftsteller gestatten, z. B. Wechsel zwischen Auslassung und Nichtauslassung in zwei aufeinanderfolgenden Sätzen.

(125) Was meine Furcht vergrössert, ist dass, wie man mir gemeldet, seine Schwester ihn begleitet, beide diese Nacht hier angekommen, und den untern Theil dieses Hauses bezogen haben. (157)

Da er, wie Sie wissen, alle Ihre Schulden auf sich genommen, und Sie ihn aller Mittel beraubt hatten.

Auch jene Lessing eigene Fügung der Verba können, mögen, dürfen, müssen, welche Lehmann 'die Infinitiv-Construction nennt,[1] kennt und gebraucht Brawe (124, 139, 210, 213, 234). Einmal lässt er auch 'haben' dabei aus: (140) 'Da ich Ihre Gegenwart entbehren müssen'. Es stellt sich in diesem Punkte das Verhältnis der Auslassung zur Nichtauslassung genau wie in Lessings Juden.

WIRKUNG DES FREIGEISTES.

Obwohl Ramler in der Vorrede zur Ausgabe der Werke von dem Stücke sagt, 'man fand, dass es sich seines mehr als ernsthaften Inhalts wegen noch besser im Kabinete lesen als von unsern Komödianten vorstellen liesse', so war es doch bis gegen Ende der Siebziger Jahre gerade um dieses 'ernsthaften' Inhaltes willen ein beliebtes Repertoire-Stück. Hier zeigte die dramatische Kunst doch einmal handgreiflich, welche Mittel ihr zu Gebote standen, um die Menschheit zu bessern und zu bekehren: der Comödiant — oder wenigstens der Tragödienschreiber — hatte vom Pfarrer gelernt.

Zur Eröffnung der Kochischen Bühne in Leipzig am 18. April 1769 schrieb J. J. Engel einen Prolog, worin sich folgende Stelle findet:[2]

Hier war's, wo Hermanns Dichter sich
Den tragischen Kothurn erwählte' . . .
Hier war's, wo tiefgerührt ihn Braw' und Cronegk hörten,
Die, weil sie selbst geweint, nun andre weinen lehrten.

Ob hier auf eine Aufführung Bezug genommen wird, womit dann der Freigeist gemeint sein müsste, kann man nicht sagen. Bestimmt jedoch lassen sich Aufführungen des Freigeistes nachweisen in Berlin,[3] wo unter Döbbelins Lei-

[1] Forschungen über Lessings Sprache, S. 115 f.

[2] Blümner Geschichte des Theaters in Leipzig. 1818. S. 166 f.

[3] Plümicke Grundriss zur Geschichte des Berliner Theaters. Seite 255.

tung besonders im Sommer 1767 fast täglich gute Trauerspiele gegeben wurden und zwar Trauerspiele von Lessing, Weisse, Brawe und Schlegel; in Hamburg[1] 1772, wobei Dorothea Ackermann die Amalia spielte; in Prag[2] zwischen 1. Januar und letztem September 1776 zweimal; in Münster[2] zwischen 22. August und letztem October einmal; in Nürnberg[3] am 2. Januar 1777; in Darmstadt[4] 1778, wobei Erlmann den Clerdon spielte. Bei der sogenannten Wäser'schen Gesellschaft war der Freigeist einige Jahre Repertoirestück; 1777 wurde er aufgeführt, als die Truppe in Brandenburg und Westphalen herumzog;[5] 1779 in den sächsischen Kreisen, am 27. März;[6] Clerdon wird als die beste Rolle des Principal Wäser genannt. In Danzig[7] wurde die Tragödie gegeben, während Brandes Theaterdirector war; zuerst hatte die Censurbehörde alle auf die Freigeisterei bezüglichen Stellen gestrichen; später aber gestattete der Präsident die ungekürzte Aufführung.

Bei der Mangelhaftigkeit des einschlägigen Materials kann man aus diesen Nachweisen auf eine bedeutend grössere Anzahl der Aufführungen schliessen,[8] besonders da dieselben Gesellschaften an verschiedenen Orten spielten und kein ausgebreitetes Repertoire besassen.

Ueber den Freigeist liegen sehr wenige gleichzeitige Recensionen vor; dies mag wohl darin seinen Grund haben, dass er zuerst in dem Anhang einer Zeitschrift erschien und in derselben verborgen blieb; man erwähnte ihn nur, wenn man den Inhalt der Bibliothek angab,[9] oder berief sich auch später bei dem Erscheinen der neuen Ausgabe auf die Recension in der Vorrede zur Bibliothek.[10] Ramler vor der

---

[1] Meyer, F. L. Schröder 2, 2.
[2] Theaterkalender auf 1777.
[3] Theaterjournal für Deutschland (Gotha 1777). S. 178.
[4] Ibid. 1778. S. 89.
[5] Berlinisches Litterarisches Wochenblatt 1777. 2, 470.
[6] Theaterjournal 1779, S. 83.
[7] J. Chr. Brandes, Meine Lebensgeschichte. 1799—1800. 2, 19.
[8] Hagen, Geschichte des Theaters in Preussen. 1854. S. 263.
[9] Göttinger Gelehrte Anzeigen 1758. S. 591.
[10] Neue Bibl. d. sch. W. 1768. S. 155—157

Ausgabe sagt von dem Freigeist, dass er kein geringes Aufsehen gemacht habe 'unter den wenigen guten Stücken, die wir damals auf der deutschen Bühne zählten'. Dies bestätigen auch die Recensenten der Ausgabe und begnügen sich hinzuzufügen, dass Jedermann das Stück kenne, dass es hinlänglich gelesen, aufgeführt, gelobt und getadelt worden sei.[1] Nur Chr. H. Schmid in seiner Biographie und seinem Necrolog der Dichter ging etwas mehr darauf ein. Er findet, dass das Langweiligste des Freigeistes die Sprache sei und nennt sie 'zwar unedel, aber desto öfter schleppend, gedehnt, geschwätzig, uncharakteristisch, deklamatorisch und monotonisch'; er schreibt dem Dichter mehr Talent zum poetischen als prosaischen Dialog zu und findet, dass der Dialog in poetische Prosa ausartet: lauter Schiefheiten, des elenden Scribenten würdig.

Der Freigeist war volle zehn Jahre das einzige bekannte Werk von Brawe. Wenn ihn daher z. B. Löwen[2] in seiner Geschichte des deutschen Theaters 1766, oder Herder[3] in seinem Aufsatze: Haben wir eine Französische Bühne 1767 unter die ersten und bedeutendsten dramatischen Dichter Deutschlands rechnen, so gründet sich dieser Ruhm nur auf den Freigeist. Dass Herdern das Drama Interesse einflösste, beweist sein Notatenbuch, worin sich unter den Plänen am 21. August 1766 die Bemerkung findet:[4] 'Ueber das Trauerspiel Freigeist Moralische und Aesthetische Betrachtung'. Auch in der Sturm- und Drangperiode war der Freigeist nicht vergessen, so erzählt J. G. Schlosser in dem Schreiben des Prinzen Tandi an den Verfasser des neuen Menoza 1775, dass er Cronegk, Brawe und Schlegel gelesen habe, und in Recensionen der Siebziger Jahre wird das Stück öfter zum Vergleiche herangezogen.

---

[1] Allgemeine deutsche Bibl. 1770. 12. B. Deutsche Bibliothek v. Klotz 1768. 6. Stück.

[2] Löwen, Gesammelte Werke 4, 47.

[3] Werke (Suphan) 2, 212.

[4] Ibid. 2. 377 Anmerkungen.

Auch Goethe erkennt wenigstens die litterarhistorische Bedeutung des Dramas an, wenn er im biographischen Schema zum Jahre 1763 notirt: [1] 'Abhandl. über die Trag. — Berliner Bibl. — Codrus Cronegk. — Freigeist Brawe. — Nicolais Preis 1756'. Die Aehnlichkeit des Clavigo mit dem Freigeist liegt im Stoffe. [2]

[1] Werke (Hempel) 21, 290.

[2] Nodnagel, Lessings Dramen erläutert. (Darmstadt 1842). S. 76 f.

DRITTES CAPITEL.

BRUTUS.

Sogleich nach Vollendung des Freigeistes, Anfang 1757, begann Brawe an einer neuen Tragödie zu arbeiten. Ein Jahr darauf, am 18. Februar 1758, schreibt Lessing an Mendelssohn, [1] dass dieselbe vollendet sei und 'seinem ersten Versuche nicht ähnlich' sehe; er hebt ausdrücklich hervor, sie sei in 'Versen ohne Reime' abgefasst. Kaum zwei Monate später stirbt Brawe, und in der 'Bibliothek' wird bei der Nachricht von seinem Tode erwähnt, er habe ein ausgearbeitetes Trauerspiel hinterlassen. L. v. Hagedorn in seinem Briefe an Nicolai, aus welchem die Nachricht geschöpft ist, [2] hatte auch den Titel des Stückes Brutus genannt, aber hinzugefügt: 'Man hat noch nicht untersucht, ob es eine Uebersetzung oder ein Original sei'. Im 81. Litteraturbriefe 1760 weist Lessing darauf hin und ist auch hier der Ansicht, dass der Verfasser 'darin mehr geleistet, als er selbst durch seinen Freigeist zu versprechen geschienen'. [3]

Lessing hatte anfangs vor, den Brutus selbst herauszugeben; dies beweist die in seinem Nachlasse aufgefundene Copie einiger Scenen des ersten Actes, sehr sorgfältig geschrieben, mit Verszahlen versehen; er verkaufte aber, wohl

---

[1] Werke (Lachmann) 12, 109.

[2] Vgl. Cap. I.

[3] Werke (Hempel) 9, 275.

durch seine vielseitige Thätigkeit an der Herausgabe gehindert, das Manuscript um 30 Thaler an den Buchhändler G. L. Winter in Berlin. Anfang 1768 — die Vorrede ist vom 28. April datirt — erst zehn Jahre nach Brawes Tode gaben Karl G. Lessing und Ramler beide Trauerspiele desselben heraus, ohne dass G. E. Lessing davon wusste;[1] Ramler schrieb die Vorrede und besserte 'hin und her' Verse im Brutus, Karl Lessing besorgte die Correctur. Ramlers Arbeit — schreibt Letzterer an seinen Bruder[2] — sei freilich mit der seinigen nicht zu vergleichen; aber ihre Belohnung sei gleich: 'der Ruhm, daran gearbeitet zu haben'.

Der Vorbericht von Ramler enthält eine gedrängte Biographie Brawes[3] und eine kurze Charakteristik der beiden Werke, Klagen über seinen frühen Tod und über die Zustände in Deutschland, welche für die Dichter sehr ungünstig wären. S. 1—108 folgt der Brutus, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen und in fünffüssigen Iamben.[4]

INHALT.

Brutus, der Mörder Cäsars, hat am Tage der Schlacht bei Mutina, während der Erstürmung dieser Stadt durch den Feind seinen zweijährigen Sohn verloren und ihn für todt gehalten. Publius, ein Samniter, dessen Vater und Brüder durch Brutus' Vater wegen Hochverraths hingerichtet wurden, hat den Knaben gerettet, ihn für seinen Sohn Marcius ausgegeben und zum Rächer an Brutus auferzogen. Er liess

[1] Werke (Lachmann) 12, 197.

[2] Werke (Lachmann) 13, 145.

[3] Irrthümlicher Weise sagt Ramler, dass Brawe in seiner Vaterstadt gestorben sei. Längere Zeit hielt man G. E. Lessing für den Herausgeber und für den Verfasser dieser Vorrede; vgl. Allgemeine deutsche Bibl 1770; Chr. H. Schmids Biographie der Dichter; Danzel 1, 344; Lessings Werke (Hempel) 9, 275.

[4] Ein Einzeldruck des Stückes o. O. u. J 8⁰, 84 S mit einem Theile des Vorberichtes der Ausgabe, scheint bei Gelegenheit der Aufführung in Wien gedruckt worden zu sein; ferner wurde der Brutus auch in das Theater der Deutschen aufgenommen. 7, 109—188. Daraus hat Goedeke (Elf Bücher deutscher Dichtung 1, 619 ff.) den 2., 3., 4. Auftritt des fünften Actes abdrucken lassen.

ihn im Haine der Furien einen furchtbaren Eid schwören, Brutus und Rom zu verderben; dann hat er ihn, scheinbar als Ueberläufer, zu Brutus geschickt. Marcius weiss sich bei Brutus in hohe Gunst zu setzen, wird sein Freund und Brutus vertraut ihm schliesslich sogar einen Theil des Heeres an.

Das Stück beginnt am Morgen der Schlacht von Philippi und spielt im Lager des Brutus.

I. 1. Brutus, allein, unter dem Eindrucke eines beängstigenden Traumes, sieht der bevorstehenden Entscheidung sorgenvoll entgegen.

2. Messala kommt zu ihm, um den Befehl zum Beginn der Schlacht einzuholen, den das Heer mit Ungeduld erwarte. Brutus erzählt ihm den Traum. Cäsars Geist ist ihm erschienen und hat ihm prophezeit, aus seinem eigenen Blute stamme derjenige, der den Untergang von Rom herbeiführen werde; vergebens sucht Marcius ihn zu beruhigen; er denkt an seinen Sohn, den er bei Mutina verloren.

3. Vorige. Marcius meldet die Ankunft seines Vaters Publius als Gesandten vom feindlichen Heere; er hofft auf Frieden; ab.

4. Brutus bezeichnet Messala gegenüber diese Hoffnung als vergeblich.

5. Publius erscheint, von Marcius begleitet; er beginnt, die Anerbietungen der Feinde auseinanderzusetzen; Brutus unterbricht ihn und geht mit Messala ab, um die Senatoren zur Versammlung zu berufen. Den Publius lässt er bei Marcius zurück: 'Verweil indess bei deinem Sohn — gerechten Regungen, die die Natur gebeut, wehrt Brutus nie. Zu sehr verdrängt sie schon der Bürgerkrieg'.

6. Publius, Marcius. Letzterer zeigt sich seinem Vater als Freund des Brutus, Publius erinnert ihn an den im Haine der Furien geschworenen Eid, an seinen Vater und seine Brüder, die von Brutus Vater getödtet worden, an den noch ungerächten Mord Cäsars und raubt ihm jede Aussicht auf Frieden.

7. Publius allein, gibt seiner Freude Ausdruck: 'Geist meines Vaters! Bald bist du gerächt. . . . . Dich schlug ein Feind, und deines Mörders Sohn erschlägt — — es bebt

Entsetzen durch mich hin, wenn ich den Plan der Rache denke'. Nicht nur Brutus, auch Rom will er vernichten, 'tyrannisch stolzes Rom! Dir kündg' ich deinen Fall und den Triumph, der meine Feindschaft krönt, frohlockend an'. Er geht 'zu den Verschworenen, die er von dem Heer des Brutus Marcius gewonnen hat', um sie durch seinen Anblick zu begeistern.

II. 1. Brutus, Messala. Letzterer macht dem Brutus Vorwürfe darüber, dass er dem Gesandten nicht sogleich eine abschlägige Antwort ertheilt habe. Brutus weist jede monarchische Erhebung von sich; er befürchtet, die Senatoren, vor allem Servilius, könnten Frieden wünschen, und fleht den Schutzgeist Roms an, sie bei der Berathung zu 'erfüllen'.

2. Senatsversammlung; Publius trägt die Friedensbedingungen vor und sucht die Senatoren zu deren Annahme zu überreden. Brutus unterbricht ihn; er muss ausserhalb der Versammlung die Entscheidung erwarten.

3. Berathung. Brutus stellt den Krieg als Pflicht und Nothwendigkeit hin, Servilius spricht für den Frieden; bei der Abstimmung gehen alle Senatoren auf die Seite des Brutus, nur Marcius nähert sich dem Servilius.

4. Der Beschluss wird dem Publius mitgetheilt, der noch einmal vergebens seine Ueberredungskunst versucht, endlich verlangt er den Brutus allein zu sprechen.

5. Publius theilt dem Brutus mit, dass er dessen Sohn bei der Eroberung von Mutina errettet und aufgezogen habe. Des Brutus Freude schwindet aber bei der Nachricht, dass derselbe im feindlichen Lager sich aufhalte. 'Ihn kennt Anton; nimmst du den Frieden an, so wird er dir alsbald zurückgesandt. Und wählest du den Krieg, so büsst sein Blut des Vaters Schuld. Das aufgehobne Schwert der Rache wartet, wenn ich komme'. Brutus entschliesst sich mit schwerem inneren Kampfe zum Krieg.

6. Brutus, allein.

> Mein Vaterland! — mein Sohn! — Grausamer Kampf,
> Der meine Brust verheert! Schweig, niedriger
> Gedank! Wenn Tugend uns gebeut, so ists
> Schon klein zu kämpfen — Zeus, hör meinen Wunsch:

Gieb uns den Sieg, errette Rom! — und dann,
Kann es geschehn, errett' auch meinen Sohn!

III. 1. Marcius dringt in Publius, er möge ihn seines Eides entbinden und fliehen lassen, oder ihn tödten; den Verrath an Brutus könne er unmöglich begehen. Publius, nachdem er alle Mittel vergeblich angewendet, gibt vor, er habe seinen eigenen Kopf für des Marcius Treue bei Anton verbürgt:

Wähl nun den Meineid und den Vatermord,
Wenn du den Untergang des Brutus dich
Zu wählen nicht erkühnst.

Marcius. Den Vatermord?
Unselger Tag! — Ihr Götter! — Ja, sie ist,
Die grauenvolle Wahl — — sie ist geschehn! . . .
Ein uferloses Meer umstürmet mich,
Und schaudert mich allmächtig mit sich fort.
Es sei! — Ich will den Brutus und die Welt
Verrathen. — Freiheit, Rom und Brutus fällt
Durch mich.

Er flucht seinem Vater und 'geht in einer wüthenden Stellung ab'.

2. Publius, allein, ruft sein Vaterland und seine gefallenen Landsleute zur Freude am Gelingen seiner Rache auf.

3. Brutus, Messala, Publius. Brutus wiederholt seinen Entschluss, auf dessen Aenderung Publius, wie er sagt, gewartet hat; jetzt kehrt er in das feindliche Lager zurück.

4. Ein Brief — man erfährt nicht, von wem derselbe herrühre, — verdächtigt Marcius der Verrätherei. Brutus schenkt demselben keinen Glauben, obgleich ihn Messala zur Vorsicht mahnt.

5. Brutus, Marcius. Brutus gibt ihm den Brief. Nachdem ihn Marcius gelesen, verlangt er von dem Freunde den Tod; Brutus sucht ihn zu beruhigen, Marcius wirft sich ihm zu Füssen und besteht auf seiner Bitte; Brutus bittet ihn um Verzeihung wegen des kurzen Zweifels an seiner Treue; da will ihm Marcius alles gestehen:

Ich kenne mich nicht mehr. —
O Erde! decke mich! — Nein! hoff' es nicht,
Barbar! — ich kann ihn nicht — — welch furchtbar Bild! —

Mein Vater blutet hier — Entsetzen. Tod
Und Grauen sind um mich! — O Pflicht! o Eid!
O Vater! —

Dem Brutus sind diese Ausdrücke unverständlich; der Name Vater aber ruft ihn ihm die Erinnerung wach, dass auch er einen Sohn im feindlichen Heere habe, mit dem er im Kampfe zusammentreffen könne, und weil dieser Sohn für ihn verloren ist, so soll Marcius dessen Stelle in seinem Herzen einnehmen. Wieder wirft sich Marcius ihm zu Füssen und will ein Geständnis ablegen, als

6. Die Senatoren erscheinen, um den Brutus in die Schlacht abzuholen; er fleht zur 'Gottheit' um Sieg und folgt ihnen.

7. Marcius allein, in Zweifel, ob er den eingeleiteten Verrath wirklich ausführen soll; da gedenkt er seines Vaters

Und droht
Mir nicht der Vatermord? — Ich muss — Es sei! — . . . .
. . . . Weg, Freundschaft! weg, Natur! Euch hört
Nicht mehr, euch hasst mein Geist! — Ich geh zum Kampf. —
. . . Gottheiten! die die Nacht erschuf,
Ich fühl, ich fühl es, ihr begeistert mich.

Er hört das Getöse der beginnenden Schlacht und geht ab.

IV. 1. Servilius schmerzlich bewegt über den lange dauernden Kampf beklagt sich selbst, dass er denselben erleben musste.

2. Ein Tribun ermahnt ihn zu fliehen, erzählt den Hergang der Schlacht, den Abfall des Marcius, die unerschütterliche Tapferkeit des Brutus, und kehrt wieder in das Gefecht zurück.

3. Servilius flieht nicht, aber er weicht dem Brutus aus, 'da der Ausgang meinen Rath gebilligt hat: so ist vielleicht für ihn mein Anblick Vorwurf und Beleidigung'.

4. Brutus, Messala. Brutus betrauert den Untergang der Freiheit Roms und misst sich die Schuld desselben bei, weil er dem Marcius zu viel vertraut hat; er malt sich die Zukunft Roms mit den schwärzesten Farben aus.

5. Ein Tribun meldet, dass ein schwer verwundeter feindlicher Gefangener den Brutus zu sprechen wünsche.

6. Brutus und Messala ahnen, dass es Publius sei.

7. Publius (verwundet, von Soldaten geführt) enthüllt dem Brutus seinen ganzen Hass, seine ganze Rache, theilt ihm mit, dass Marcius sein, des Brutus, Sohn sei.

Dann lässt er seiner Freude freien Lauf und triumphirt sterbend über sein Opfer:

> Empfangt mich nun,
> Ihr Helden Samniums! empfangt in mir
> Den Rächer eures Falls . . . .
> . . . Glorreicher Tod! Roms Untergang
> Ist meines Grabes Pomp. Dies Feld voll Blut
> Erschlagner Römer ist mein Ehrenmal. —
> Mein Geist ermattet. — Tod! du nahest dich:
> Mein ganz Gefühl entflieht. — Nur wider dich,
> Dich, Brutus, flammt mein Hass. — Mein starrer Mund
> Ist dir zu fluchen, schon zu todt; doch lebt
> Mein Auge noch, dich unglücksvoll zu sehn.

Auf Befehl des Brutus wird er abgeführt.

8. Jetzt ist Brutus vollkommen niedergedrückt: 'Zu viel, Verhängnis! dieser Schlag entwaffnet mich'; er wünscht sein Andenken von der Erde vertilgt und weint über Roms Untergang, den sein eigener Sohn veranlasst. Messala weckt sein Selbstgefühl 'Mit Ehrfurcht beugen sich verwundernde Jahrhunderte vor jenes Brutus Grab, dem Rom die Freiheit dankt'.

9. Ein Tribun meldet die Erneuerung des Gefechtes. Messala muntert den Brutus auf: 'Komm, Freund! und hilf Roms kämpfendem Geschick. Es geh' allmächtig vor dir her das Schrecken Zeus'. Brutus geht in den Kampf.

V. 1. Marcius in Verzweiflung über die begangene That.

2. Er erzählt dem Servilius den Hergang der Schlacht, wie er auf Brutus eingedrungen und wie dieser sich in sein eigenes Schwert gestürzt mit den Worten 'Elender! éinen Frevel will ich dir ersparen. Rom sei nun versöhnt, dass ich je Vater ward'. Er will ihn vor seinem Tode noch sehen; Servilius sucht ihn von diesem Vorhaben abzubringen und,

da es ihm nicht gelingt, bittet er ihn, wenigstens 'dem ersten Ungestüm' zu entfliehen.

3. Servilius. Brutus (verwundet und von zweien Soldaten geführt). Messala. Brutus beklagt in einer längeren Rede den Verlust der Freiheit

> Der Freiheit Sohn, der Heldenmuth entflieht.
> Der Arm, von Ketten schwer, verwelkt zum Kampf. [1]

und betrauert das sinkende Ansehen Roms. Messala bewundert ihn als 'letzten Römer'.

4. Marcius erscheint; Messala will ihn abweisen. Brutus ruft aus 'Mein Elend hat die fürchterlichste Höh' nunmehr erreicht: ich seh den Marcius — O Tod! verhüll den Anblick mir! . . . . Mein Wort soll, gleich der Hölle Strömen, bang dein Ohr durchrauschen. — Kenne dich: — du bist mein Sohn! Und diese Wunde hier, sie ist mein Tod! — Du starrst? — Du ringst mit Zweifeln? — ja du bists!' Marcius nennt sich selbst einen Vatermörder und flucht dem Tage seiner Geburt. Dann bittet er den Vater um Verzeihung. Lange schwankt Brutus; Marcius verlangt seinen Tod, 'nur zuvor lass éinen Blick bedauernd dem Verworfnen strahlen! . . . . Sei mir, nur einen Augenblick sei Vater! — dann sei Richter stets, stets furchtbar deinem Sohn!' Jetzt ist Brutus überwunden, und umarmt ihn.

5. Anton mit seinem Gefolge. Brutus hält eine lange Lobrede auf die Gottheit, verzeiht seinem Sohne und seinem Sieger und stirbt mit dem Namen Roms auf den Lippen. Anton (zu seinem Gefolge): 'Er war mein Feind, und dennoch muss ich ihn bewundern. Ach! auf wessen Fall ist meine Gröss' erbaut?' Marcius flucht Anton, wälzt seine eigenen Verbrechen auf ihn, prophezeit ihm ein schreckliches Ende und tödtet sich; seine letzten Worte sind:

> Erde, flieh! Des Todes Scen'
> Und mein Gericht enthüllt sich. — Heil dir, Graun
> Sitz der Verzweiflung, Heil! Qualvoll bist du

[1] Vgl. mit diesen Worten Cronegks Ermunterung zu weiser Freude (Werke 2, 205) und Anrede Brutus' bei Philippi an seine Freunde (ibid. 336).

Mein würdger Aufenthalt. — Stärkt euren Zorn,
Ihr Flammen! und vernichtet mich! — Du denkst
Noch, Seele? dir, Gedank! Empfindung, dir
Fluch ich: vergeh! — Weg sträubend Leben! nimm
Mich, Abgrund! Erde! sei von mir befreit!

BEURTHEILUNG.

Nicolai, in der oben erwähnten Abhandlung vom Trauerspiele theilt die Tragödien in rührende, heroische und vermischte. Unter den heroischen versteht er diejenigen, 'welche durch Beihülfe des Schreckens und Mitleidens Bewunderung über den Heldenmuth der vorgestellten Personen zu erregen suchen', und er führt als Stoffe solcher Art Cato und Brutus an.[1] Vielleicht ist in Brawe bei Lectüre dieser Abhandlung der erste Gedanke zu seinem Trauerspiele aufgetaucht, der ihn bewog, sich den historischen Stoff näher zu betrachten und zurechtzulegen. Beibehalten hat er aber aus der Geschichte nur die äussersten Umrisse, die Schlacht bei Philippi im Spätherbst 42 v. Chr. und die beiden Gestalten Brutus und Antonius. Marcus Valerius Messala, in der Geschichte ein Unterfeldherr des Brutus, ist hier zu seinem vertrauten Freunde gemacht, gewissermassen anstatt des Cassius, dessen Existenz, um jede Theilung des Interesses zu vermeiden, vollständig verschwiegen wird.

Der junge Dichter suchte seinem Helden, wie es scheint, noch den Ruhm jenes ersten Brutus beizulegen, der seine Söhne dem Staatswohl opferte und selbst verurtheilte. Die Historie mit solcher Freiheit zu behandeln, mochte ihn Lessing ermuntert haben, der später in der Dramaturgie den Satz verfocht: 'Die Geschichte ist für die Tragödie nichts als ein Repertorium von Namen, mit denen wir gewisse Charaktere zu verbinden gewohnt sind'.

So hat auch Brawe den Charakter des Brutus im allgemeinen bewahrt; denn es ist kein Zweifel, dass dem historischen Brutus in ähnlichen Conflicten das gleiche Verfahren zugetraut werden müsste. Aber die ganze tragische Ver-

[1] Bibliothek I, 38.

kettung ist erfunden. Publius, Marcius, Servilius sind erdichtet. Wir haben trotz dem eminent politischen Helden keine politische, sondern eine Familien- und Intrigentragödie vor uns. Durch des Publius Machinationen wird die Schlacht von Philippi und deren Entscheidung in die Hand zweier Männer, Vater und Sohn, gelegt, das Schlachtfeld zum Schauplatz einer Erkennungsscene gemacht.

Vatermord ist das Motiv, um welches das Stück sich dreht, indem Marcius freigestellt wird, zwischen Vatermord und dem Verrath an Freund und Freiheit zu wählen, Vatermord will er vermeiden und seine Handlungsweise führt ihn gerade dazu. Die Furcht vor diesem Verbrechen ganz allein kann ihn zum Abfall bewegen, er spricht das Wort nur mit der grössten Scheu und Ueberwindung aus und hält es für das unmenschlichste, unnatürlichste Verbrechen. Als er in der Scene mit Brutus III. 4 nahe daran ist, alles zu gestehen, so ist nur dieser eine Gedanke, nur das Bild, das sich seinen Blicken darstellt: 'Mein Vater blutet hier' — im Stande, seine Lippen zu verschliessen. Diese Scene erinnert an jene im Freigeist III. 6, worin Clerdons Reden Granville und seiner Schwester ganz unverständlich sind; Marcius bringt ebenfalls eine Reihe von Ausrufungen vor, welche Brutus nicht zu deuten vermag; aber die Scene des Brutus ist ungleich geschickter gebaut.

Marcius denkt bei den Worten 'Mein Vater blutet hier' nur daran, dass Publius seinen Kopf für ihn verbürgt habe; Brutus fasst den Ausruf als Hindeutung auf ein Zusammentreffen zwischen Marcius und Publius in der Schlacht und fühlt sich dadurch an seinen eigenen Sohn im feindlichen Heere erinnert; die Scene ist gerade durch diese Wechselbeziehung, durch diese Misverständnisse von grosser Wirkung.

Noch III. 7 schwankt Marcius; der Verrath scheint ihm eine teuflische That. zu der er die 'ganze Hölle' aufruft: 'Gottheiten, die die Nacht erschuf, ich fühl, ich fühl es, ihr begeistert mich'; [1] dennoch scheint ihm der Vatermord

[1] So ist dieser Vers wohl zu lesen statt:
'Ich fühl, ich fühl mich, ihr begeistert mich'.

schrecklicher und er begeht den Verrath. Nach der Erkennung nennt er sich nun mit allem Abscheu wirklich Vatermörder, und bis zu den Schlussworten des Stückes verlässt ihn dieses Gefühl nicht mehr.

In die Gestalt des Marcius hat der jugendliche Dichter entschieden die ganze, freilich beschränkte Macht seines Könnens und die volle Tiefe seines Gefühles hineingelegt; ihn hat er mit der grössten Liebe gezeichnet. Sobald Marcius zu sprechen beginnt, nimmt die Sprache an Wärme und Begeisterung, der Vers an Lebendigkeit und Abwechselung zu. Sein Verhältnis zu Brutus erscheint uns wie ein Vorklang von Max und Wallenstein. Völlig menschlich nahe rücken kann uns Brawe die Figur wohl nicht. Aus Marcius spricht mehr die Idee als die Leidenschaft; er hat kein individuelles Leben; wir hören den Dichter selbst zu viel, der seinerseits nichts einzusetzen hat, als die überlieferten Schulbegriffe von republikanischer Römertugend. Und das gilt noch mehr von den übrigen Personen; am meisten von Brutus selbst.

Aus den Begriffen Tugend, Freiheit, Vaterland setzt er sich zusammen; zuletzt tritt der stoische Gleichmuth als viertes Element hinzu; alles aber bleibt Wort und Begriff: es fehlt die Incarnation, die Fleischwerdung, wenn ich mich so ausdrücken darf. An Shakespeares Brutus dürfen wir gar nicht denken. Wo ist Portia? Nicht einmal eine Schattenerinnerung an sie schleicht diesem Brutus nach. Auch Marcius hat kein Liebchen, das ihn betrauern könnte. Wir sind freilich in Krieg und Lager. Ob aber nicht Lessing, der im Kleonnis und Philotas ein ähnliches Experiment vorhatte, seinen Schüler zu dieser Enthaltung von aller Frauendarstellung ermunterte?

Messala erhebt sich nicht über den gewöhnlichen Theatervertrauten. Ein einziges Mal hat es den Anschein, als ob er in die Handlung eingreifen und für den Racheplan des Publius verhängnisvoll werden sollte, als er III. 4 etwas argwöhnischer als Brutus dem anonymen Briefe Gewicht beilegt; aber des Brutus grenzenloses Vertrauen lässt diese Mahnung unbeherzigt an sich vorübergehen.

Der greise Servilius, dem 'der Frost des Alters' und

'des Arms verblühte Kraft' am Kampfe persönlich theilzunehmen verwehrte, tritt auch nur in einer Scene, in der Senatsversammlung II. 3, bedeutender hervor, als Gegner von Brutus' Meinung. 'Es wohnt', wie Brutus selbst gesteht, 'die Weisheit, sie die Göttin, die dem Greis verneute Jugend gibt', auf seinem Mund; in dieser Frage aber 'reisst sein mitleidig Herz ihn hin'; er will Frieden um jeden Preis. Massenscenen zu zeichnen verstand unser Dichter nicht, ja auch nur drei oder vier Personen in der Rede sich gegenseitig bekämpfen zu lassen, muss ihm schwer gefallen sein: so ist die ganze Scene eigentlich nur ein Dialog zwischen Brutus und Servilius, der an einer Stelle in Stichomythie übergeht. Servilius tritt dann nur noch im vierten Akte auf, um die Erzählung der Schlacht von dem Tribunen anzuhören, dessen Schilderung eine ganz hübsche Episodenrolle abwarf; und im fünften Acte, um den Marcius für einige Zeit von der Scene zu entfernen und dann wieder schweigend dem Tode des Brutus beizuwohnen.

Der unselbstständigste Charakter, in welchem Brawe seinen eigenen Henley copirt, und der, wie dieser, auf Youngs Zanga zurückgeht, ist der Intrigant des Stückes, Publius. Er ist womöglich noch furchtbarer, als seine Vorbilder; er plant seine Rache nicht Tage oder Monate, sondern viele Jahre lang; seit seiner Kindheit ist ihm der Hass gegen Brutus' Vater und diesen selbst eingeimpft.

Nationale, persönliche und politische Motive vereinigen sich, um Hass und Wuth in ihm auf das äusserste zu steigern. Kaum dass ihn einmal Mitleid mit Marcius anweht, kaum dass ihn Entsetzen ergreift, wenn er denkt, dass der Vater durch den eignen Sohn fallen soll. Die Erwähnung des Brutus genügt, um in seine Brust den ganzen Hass zurückzurufen und er zweifelt nicht, den rechten Weg gewählt zu haben (I. 7).

Die Theilnahme des Dichters an seiner Lieblingsgestalt Marcius ist so gross, dass ihm im dritten Akte offenbar der innere Conflict des Marcius über den seines Helden hinauswächst. Der vierte Act ist wieder sorgfältig mit interessanten Situationen ausgestattet. Die Vertheilung der Handlung auf die einzelnen Acte ist überhaupt ganz geschickt. Dabei ist

Einheit der Zeit und des Ortes festgehalten; das Stück währt vom Morgen bis zum Abend, und die Handlung geht in und vor dem Zelte des Brutus vor sich.

Auch die sonstige Mache ist, der Unbeholfenheit im Freigeist gegenüber, recht gut. Die Mittel, die Personen auf die Bühne und von der Bühne zu bringen, sind hier nicht so kindlich. Etwas einförmig schliessen die ersten drei Acte je mit einem Monolog des Publius, Brutus und Marcius. Aber die 'schönen Abgänge' erhöhen die schauspielerische Wirkung, wie Ramler dieses im Vorbericht zur Ausgabe hervorhebt.

Ganz merkwürdig ist, in wie hohem Grade die moderne Gottesidee in die religiösen Anschauungen des Stückes verwebt ist. Brutus spricht oft ausdrücklich oder in Umschreibungen von éinem Gotte, dem er die Attribute des christlichen beilegt. Die Anrufung der Gottheit im letzten Act ist eine Verherrlichung dieses aus antiker und christlicher Anschauung abstrahirten Wesens; wiederholt fleht er den Schutzgeist des Volkes an; es zeigt sich eine bestimmte Ansicht von der Unsterblichkeit der Seele und dem Fortleben derselben im ewigen Anschauen der Gottheit; ja die Vorstellung von Gericht und Hölle sieht der christlichen zum Verwechseln ähnlich.

Durchaus im Zusammenhange mit verwandten gleichzeitigen Erscheinungen muss das stoische Element im Brutus betrachtet werden. Am gewaltigsten kommt es bei Friedrich dem Grossen selbst zum Ausdruck; aber auch litterarische Producte, wie Lessings Philotas, Kleists Cissides und Paches, endlich dessen Seneca müssen hierhergezogen werden. Cissides und Paches ist eine Verherrlichung zweier Offiziere, die ihrer Pflicht getreu den Heldentod sterben, und es ist das letzte Werk des preussischen Offiziers, der im Dienste des Königs in der ersten Schlacht, die er mitmachte, durch zu kühnes Vordringen sein Ende fand. In Kleists Seneca wird die Sterbescene des Stoikers, der sich auf Befehl seines Kaisers die Adern öffnete, mit grosser Breite geschildert; und damit vergleicht sich die Sterbescene des Brutus, worin dieser mehr denn sonst sich als Philosoph zeigt. Ganz übereinstimmend

im Gedankengang, sowie in einzelnen Ausdrücken sind die Tiraden auf die Gottheit, welche beide Dichter ihre sterbenden Helden sprechen lassen; die Rede des Brutus, welche beginnt: 'O du der Götter Gott! Erstaunlich Wesen!' und jene im Seneca, deren erste Worte lauten: 'O ewiges, unbegreifliches Wesen!' Beide fühlen sich der Gottheit gegenüber niedrig und armselig und preisen deren Pracht und Herrlichkeit in überschwänglichen Ausdrücken. [1]

Der Brutus weist einen ganz andern Stil auf als der Freigeist; die Hauptursache davon ist wohl die Versification, in der sich Brawe ohne eigentliches deutsches Vorbild, nur durch Lessing angeregt, versuchte. Konnten wir im Freigeist Prägnanz und Kürze des Ausdrucks constatiren, so verlockte hier der Fluss der Iamben zu breiterer Ausführlichkeit; mussten wir dort den Mangel an Bildern und dergleichen hervorheben, so tritt uns hier eine Ueberfülle derselben entgegen; die ganze Ausdrucksweise ist pathetischer, fast rhetorisch, so dass man sich an die französische Tragödie erinnert fühlt.

Mit Vorliebe steht z. B. das Subject nach dem Prädicat, durch ein Pronomen, oder ein Attribut angekündigt: 'Sie steigt empor in schwarzem Pomp die grauenvolle That vor meinem Blick' (86); 'Er kömmt, der selige — der Augenblick' (104); 'Sie ist, die grauenvolle Wahl — — sie ist geschehn!' (49 f.); 'Es fehlt der heldenmüthigen Unmenschlichkeit, es fehlet deinem Ruhm noch diese That!' Auch Objecten werden öfter Pronomina voraufgeschickt: 'Sieh ihn, den Tag der Rache nahn!' (51); 'Auf mich, ihr Götter! schüttet sie, die Wetter eures Grimms!' (61). Einen ähnlichen Eindruck bewirken die gehäuften Appositionen, wie 'Nein, ihn, deinen grossen Tag, den Rächer, den Unsterblichen, verklärt durch

[1] Lessing in seiner Recension des Seneca, von Creuz 1754 (Werke Hempel 12, 571) sagt: 'Ein sterbender Philosoph ist kein gemeines Schauspiel und das Unternehmen, ihn auf die Bühne zu bringen, kein gemeines Unternehmen'. Vgl. Niemayer Ueber Lessings Philotas (Herrigs Archiv 26, 114—162). Ueber Lessings eigenen nicht mehr vorhandenen Entwurf zu einem Seneca vgl. Werke (Hempel) 11 b, 679.

eines Cäsars Fall, zerstöret kein verrätherischer Sohn' (83); 'ihn, den tödtenden, den heutgen Tag' (103).

Uebertreibende Ausdrücke finden sich in Hülle und Fülle; einige wenige Beispiele genügen: 'Wie Welten untergehn, schallt ein Getös mir nach' (8); 'ein ganzer Lenz von Anmuth' (43 f.); 'Wie rauschte hinter ihm die mächtge Fluth der weitverbreiteten Verwüstung her?' (55); 'Ein Meer von Staub verdrängt den Tag' (63 f.); 'des ganzen Kriegs erzürnte Wogen' (87); 'Er würde Trost für mich auf eine Qual von Ewigkeiten sein' (98); 'die Angst, die flammende Verzweiflung, die auf dir gleich niederschmetternden Gebirgen ruhn' (103). Einige Ausdrücke besonders liebt Brawe immer wiederkehren zu lassen; z. B. Pomp: 'durch der stolzen Strassen Pomp' (7); 'durch der Friedensfeste Pomp' (10); 'der Tugend Majestät, die sich in ihm in vollem Pomp enthüllt' (15); 'Antone, ... um die der Pomp des Siegsgewandes strahlt' (23); 'der rächerische Pomp der Strafe' (43); 'Roms Untergang ist meines Grabes Pomp' (79); 'in schwarzem Pomp die grauenvolle That' (86)[1]; ähnlich beliebt sind Trophäe, Triumph, Phantom, Ruin.

Häufig sprechen die Personen in der erregten Rede von sich selbst als von einer dritten Person mit Nennung ihres Namens, wie dies für Shakespeare charakteristisch ist, z. B. Brutus: 'Wie? Brutus bebt?' (3); 'Gerechten Regungen, die die Natur gebeut, wehrt Brutus nie' (13); 'dies sei der Ort, der letzte, der den Brutus sterblich sieht' (90); 'doch ich that meine Pflicht, und Brutus ehrte nie als Richter dessen, was er that, das Glück' (91); 'Brutus wird, dein Sclav zu sein, von Göttern nicht gehasst genug' (95); Publius: 'so lange Publius den Tag erblickt' (18); Marcius: 'Marcius ist statt der Rachbegier ganz Reue, ganz Verzweiflung' (95).

Auch der Brutus ist reich an Wiederholungen der ver-

---

[1] Vgl. Wielands Erinnerungen an eine Freundin 1754 (S. 4) 'Von Wünschen frei hab ich den goldnen Pomp, der um die Grossen rauscht, gesehen'; ferner Wielands Erzählungen (1762 S. 207, noch nicht 1752) 'mit stillem Trauerpompe'; vgl die ebenfalls in fünffüssigen Iamben geschriebene Uebersetzung aus Thomsons Jahreszeiten von Bodmer. Neue kritische Briefe. (Zürich 1749) S. 361 'da der Pfau . . . wie schwimmend im vollen Pomp herflattert'.

schiedensten Art; z. B.: 'Wie? Mein Sohn? — mein Sohn? — er lebt?' (41); 'Rom, mein Vaterland, Rom ist nicht mehr' (68); manchmal werden dieselben rasch nach einander gehäuft, Beispiele, welche in ganz merkwürdiger Weise an Grillparzers Ahnfrau erinnern: 'Noch kennst du mich nicht ganz, kennst nicht die That, nicht meiner Raserei Vollendung, kennst des Brutus Mörder nicht' (87); 'Ich bins. Ja fluche mir! ich bins!' (87); 'Ja, ich bins . . . . Ich bin dein Sohn, ich bin ein Vatermörder!' (96).

Eine Eigenthümlichkeit sei kurz erwähnt, weil dieselbe vielleicht auf litterarischer Tradition beruht. Bodmer in seinen iambischen Uebersetzungen aus Thomson [1] liebt es, Adverb und Adjectiv oder zwei Adjectiva oder Adjectiv und Particip, so dass das erste Wort flexionslos auftritt, zu verbinden: 'einsam wild, erhabenstolz, tiefgerührt, glänzend weiss, mit flatternd langem Haar, krummgeschlungne Gründe, lieblich blühend, tiefgesessner Kummer, lieblichst zart, herznagendtief, höchstglücklich, süssgestimmt'. Für die wenigen Seiten, welche die Erzählungen einnehmen, ist die Anzahl der Beispiele eine unverhältnismässig grosse. Diese Bildungen hat nun Wieland in seine iambischen Erzählungen 1752 herübergenommen und zu einer charakteristischen Eigenschaft seines Stiles gemacht; Wieland wurde im Leipziger Kreise gelesen, und die Form seiner Erzählungen hat mit eingewirkt auf den Vers im Brutus; vielleicht darf man also ähnliche Beispiele auf diese Anregung zurückführen: 'der schwer verdrungne Hass (11); tyrannisch stolzes Rom (20); heilsam streng (35); schädlich kühn (36); schnellsiegend (41); wahnsinnig stolz (101)'; [2] während 'der hochgethürmte Held' (13) eine Reminiscenz aus Klopstocks Messias zu sein scheint. Vielleicht meint die Recension in der Klotzischen Bibliothek (1768) die so beschaffenen Ausdrücke, wenn sie hervorhebt, dass man hier seltener die langen neugeschaffenen Modeworte antreffe, 'durch welche man uns so gerne teuscht, und dem gemeinen Ge-

[1] Im Anhange zu Thyrsis und Damons freundschaftlichen Liedern Zürich 1745.

[2] Vgl. Wielands Erzählungen 1752 S 10 'heilsamlang', 14 'langsamkühn'.

[illegible] [illegible] [illegible] Ansehen geben will. Sonst heben die [illegible] gerade das Sprachliche ziemlich bedeutend hervor, am meisten die allgemeine deutsche Bibliothek (1770). Der Vorwurf, dass die Sprache zu bilderreich, zu sehr mit [illegible] überladen sei, wird von mehreren Seiten mit Recht gemacht: die Chronologie des deutschen Theaters, welche diesen Tadel wiederholt, nennt übrigens die Sprache 'nervös'. Bei Klotz wird ein kurzer Vergleich mit J. E. Schlegels Sprache angestellt, der zu Gunsten Brawes ausfällt: Eine ganz unedle Stelle würden wir in dem Trauerspiele schwerlich finden, da wir den Verfasser des Canut so oft von seiner Höhe herabfallen und in ganzen Scenen schlummern sehen.

VORBILDER.

Gewisse Aehnlichkeiten mit dem Freigeist, der unglückweissagende Traum des Helden zu Anfang, der den Helden vor einer wirklich vorhandenen Gefahr warnende, aber nicht beachtete, sogar dem Beschuldigten gezeigte Brief, die triumphirende Selbstenthüllung des Intriganten, werden dem aufmerksamen Leser sofort schon aus dem Scenarium des Brutus entgegengetreten sein. Dass der junge Herr die eben erlernten theatralischen Mittel gleich noch einmal und vollkommner anzuwenden suchte, konnte seiner technischen Bildung nur förderlich sein. Er hat daneben wie früher gute Muster reichlich benutzt. Nur ist auch dabei seine Auswahl nicht gross. Wieder hat zunächst, wie ich glaube, ein Werk Lessings eingewirkt, der Fragment gebliebene Kleonnis. Der Held dieses Dramas ist 'bei der Plünderung von Euphea weggekommen',[1] sollte unter dem Namen Melaneus in dem Stücke auftreten und mit seinem eigenen Vater feindlich zusammentreffen; höchst wahrscheinlich wäre dann Vatermord das Ende gewesen. Die Vermuthung, dass hier eine stoffliche Beeinflussung vorliegt und dass Lessing von dem Plan im Freundeskreise sprach, auch vielleicht Behandlung eines ähnlichen Themas direct empfahl, wird dadurch bestärkt, dass

[1] Werke (Hempel) 11, b, 666.

der Kleonnis in Bezug auf den Vers die unmittelbare Voraussetzung des Brutus bildet.[1]

Von grösserer Wichtigkeit aber sind drei andere Dramen für den Brutus: Mahomet von Voltaire, The Revenge von Young und Cato von Addison. Aus dem ersten hat er das Motiv des Vatermordes, aus dem zweiten das Motiv der Rache herübergenommen; das dritte Stück ist auf die Conception der Handlung und auf die Charakteristik des Helden von Einfluss gewesen.

Voltaires Le Fanatisme, oder Mahomet Le Prophète war bereits 1748 von einem Ungenannten (Braunschweig und Hamburg), dann unter dem Titel Mahomet der Lügenprophet Wien 1749 von H. G. Koch übersetzt worden[2] und hat auf eine Reihe von Dramen jener Periode eingewirkt.[3]

Mahomet hat die Kinder des Zopire, Séide und Palmire, diesem rauben lassen und sie selbst erzogen, während der Vater sie für todt hält. Jetzt wo Zopire von Mahomet in Mecca belagert wird, sucht letzterer aus diesem Besitzthume Nutzen zu ziehen und entdeckt ihm, dass die Kinder noch leben; dieser Scene II. 5 ist II. 5 im Brutus nachgebildet, worin Publius dem Brutus mittheilt, dass er dessen Sohn errettet habe. Zopire ruft bei der ersten Nachricht aus: 'Ils vivraient! qu'as tu dit? o ciel! o jour heureux! Ils vivraient!' Brutus: 'Beglückter Tag! — So lebt er denn! ... Wie? mein Sohn? — mein Sohn? — er lebt?' Beide sehnen sich die Kinder wieder zu sehen nach so langer Zeit; Zopire: 'Mahomet, je suis père, et je porte un coeur tendre. Après quinze ans d'ennuis, retrouver mes enfants, les revoir, et mourir dans leurs embrassements'; Brutus: 'Publius, wo ist mein Sohn? Wo kann ich — sprich — wo kann ich ihn mit diesem Arm, der ihn so lang' entbehret hat, umfassen, und entzückt die theure Stirn mit Thränen netzen'. Beide erfahren, dass ihre Kinder im feindlichen Lager sich befinden; das Leben derselben wird in ihre Hand gelegt;

---

[1] Vgl. Anhang III.
[2] Vgl. das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit 1, 386.
[3] Vgl. Capitel IV.

der Preis ist zu gross, beide sind entschlossen, ihre Kinder ihren höheren staatlichen und religiösen Pflichten aufzuopfern. Séide und Marcius werden nun auf ganz ähnliche Weise zum Morde gezwungen; Mahomet verwendet die Autorität der Religion und 'die Flamme des Parteigeists' zu diesem Zwecke, Publius lässt den Marcius im Hain der Furien einen Eid schwören; beide sind gebunden; beide werden nun in das gegnerische Lager geschickt. Die schöne Scene im Mahomet III. 8, in der Séide gegen Zopire allmählig freundlich gestimmt wird, Vater und Sohn dem natürlichen Gefühle folgend an einander Gefallen finden, ist im Brutus insofern verwerthet worden, als bei Beginn des Stückes Marcius schon der Freund seines Vaters ist. Der Vers in dieser Scene: 'Eh! qui n'en (des remords) aurait pas dans ce jour effroyable!' schwebte wohl bei dem Satze im Brutus vor (V. 2): 'Ach! dieser blutge Tag ist fruchtbar an Verbrechern'. Den ganzen Seelenkampf des Séide hat Brawe auch seinen Helden durchmachen lassen; nur muss Marcius alles in Monologen erwägen, während im Mahomet dem Séide seine Schwester zur Seite steht. Weiter geht die Aehnlichkeit nicht, die Ermordungsscene weicht ganz ab; die Erkennungsscene ist bei Brawe durch das lange Widerstreben des Vaters von viel grösserer Wirkung, als die im Mahomet, wo blosse Verzeihung vorliegt.

The Revenge hat merkwürdiger Weise nicht bloss im Freigeist, sondern fortwirkend auch hier noch unseren Dichter begeistert. Ja deutlicher als Henley weist Publius auf Youngs Drama zurück; er stimmt in den Motiven genauer zu Zanga als jener.

Alonso hat Zangas Vater, einen muhamedanischen Fürsten, in der Schlacht getödtet, ihn selbst zu seinem Gefangenen und Sklaven gemacht und ihn, der schon als Heide den Spanier hasste, persönlich schwer beleidigt. Publius ist als Samniter ein Todfeind der Römer; Brutus' Vater hat des Publius Vater und Brüder in der Schlacht getödtet, und nur er selbst entkam mit Mühe. Beide also vereinen National- mit Familienhass, beide sind die Vertreter ihrer Nationen und fühlen sich als solche,

wollen die lange Knechtung ihres Stammes an dem Manne rächen, den sie persönlich hassen.

Zanga sagt im ersten Gespräche mit Isabella: 'I hate Alonso . . . . Proud Spaniard, thou shalt feel me! . . . . . I groan'd for an occasion of ample vengeance'. Publius IV. 7 zu Brutus:

Erblick in mir
Der Römer grössten Feind, den Samnier . . . .
Nicht Cäsars Freund, Antons, Octavens nicht,
Nur euer Feind war ich. — Die Mörder Roms
Liebt' ich in ihnen. — Doch nie hab' ich sie,
Die ganze Schaar der Peiniger der Welt,
So sehr verabscheut, als dich, Brutus! dich.
Sohn des Vertilgers meines Stamms!

Beide fühlen die Geister ihrer gefallenen Landsleute um sich, rufen sie um Beistand an und fordern sie nach dem Gelingen ihrer That zur Freude auf. Zanga Act III:

The spirits numberless
Of my dear countrymen, which yesterday
Left their poor bleeding bodies on the field,
Are all assembled here, and o'er-inform me.

Act V. Crown me, shadow me with laurels,
Ye spirits, which delight in just revenge! . . .
O my dear countrymen, look down and see
How I bestride your prostrate conqueror!

Publius III. 2:

Du Heer der Helden! das für Samnium
Und Freiheit starb, ein freudiges Gefühl
Durchschaure dein Gebein! Dein glorreich Grab
Bekröne sich mit Lorbeern!

IV. 7: Empfangt mich nun.
Ihr Helden Samniums! empfangt in mir
Den Rächer eures Falls. Dies Capitol.
Das über eure Schmach oft triumphirt,
Hebt nun sein herrschend Haupt nicht mehr so stolz
Zum Sitze seines Zeus empor.

Auch hier wiederholt sich. wie schon bemerkt, die Scene, wo der Feind, der endlich seinen ganzen Racheplan ausgeführt hat, in Spott und Triumph sich über den Besiegten erhebt; Publius frohlockt sterbend über den Brutus, er kann

nicht mehr sprechen, den unglücklichen Brutus nur zu sehen, gewährt ihm volle Befriedigung.

Mehr noch als Youngs Rache hat der Cato von Addison auf Brawes Brutus eingewirkt, ja unser Stück ist an einigen wenigen Stellen wörtliche Uebertragung desselben.[1] Brawe bezeichnete die Anlehnung auch äusserlich, indem das Motto aus Popes Prolog zum Cato genommen ist:

> A brave man struggling in the storms of fate,
> And greatly falling with a falling state!

Addisons Cato nimmt eine eigenthümliche Mittelstellung unter den englischen Dramen jener Zeit ein, indem er einerseits die meisten Freiheiten der englischen Bühne an sich trägt und andererseits in den französischen Geschmack einlenkt.[2] Seiner äusseren regelmässigen Gestalt hatte das Stück zu danken, dass es Gottsched zur Verfertigung seines Trauerspieles 'Der sterbende Cato' 1730 mitverwendete und dass es Frau Gottsched 1735 ins Deutsche übersetzte. Brawe muss die Tragödie im Original gelesen haben; die Uebersetzung der Gottschedin hat er gewiss nicht benützt.

In den ersten zwei Acten ist die Aehnlichkeit der beiden Dramen durch die Aehnlichkeit der Situation gegeben.

Ein wichtiger entscheidender Tag bricht für das römische Reich an — hier in Utica, dort in Philippi. So beginnt der Cato I. 1 (Addisons Werke 1761, Bd. 1, 263).

> The dawn is overcast, the morning lowers,
> And heavily in clouds brings on the day, —
> The great, th'important day, big with the fate
> Of Cato and of Rome.

---

[1] Die Recension des Brutus in der deutschen Bibliothek der schönen Wissenschaften von Klotz, Halle 1768, 6. Stück hebt die Aehnlichkeit dieser beiden Dramen in mehreren Scenen hervor und dann heisst es: 'Ich müsste mich sehr irren, oder unser Dichter hat mit besonderem Fleisse den Cato des Addison studirt und den Ton des Engländers sich eigen gemacht'.

[2] Vgl. Hettner, Geschichte der englischen Litteratur. 3. Aufl. S. 250; 258 ff.

Aehnlich Brutus I. 1:

> Und naht er nicht, der feierliche Tag,
> Der, königliches Volk, dein hoh Geschick
> Entscheiden soll?

und Messala I. 2:

> Nun, Brutus! ist er da, der grosse Tag,
> Der Rächer Roms, von Ungewittern schwer
> Für Frevler, für Antone; dir voll Glanz
> Und voll Unsterblichkeit.

Bürgerkrieg ist in beiden Stücken die Losung, Verzweiflungskampf das Schicksal unserer Helden, welche den ihnen treu gebliebenen Theil des Senates zur Berathung versammeln. Die Feinde schicken Gesandte, Cäsar den Decius, Antonius den Publius; beide bieten Frieden an; beide werden abgewiesen (Cato II. 2; 1, 295 = Brutus II. 4, S. 35 f).

Gegen Catos Meinung tritt Lucius auf und verlangt Frieden, so wie Servilius gegen Brutus auf Frieden besteht; die Charaktere der beiden Alten sind ähnlich.

Dann weichen wohl die Vorgänge von einander ab, nur drehen sich die letzten Acte der beiden Dramen um die Söhne der Helden, hier um den Heldentod des einen, dort um die Schmach des andern. Die Aehnlichkeit der letzten Acte liegt aber in der Zeichnung der Hauptpersonen: in ihrem Stoicismus und ihrer Vaterlandsliebe; in ihren religiösen Anschauungen; in ihrem Selbstmorde. Hier finden sich die Stellen, die zum Theils wörtlich mit dem Originale stimmen;

Cato IV. 4:

> If e'er we meet hereafter, we shall meet
> In happier climes, and on a safer shore,
> Where Cæsar never shall approach us more.

Brutus V. 3:

> Heil dir, Erretter Tod! In eine Welt,
> Wo kein Anton dem Tugendhaften Schmach
> Und Knechtschaft droht, führst du den freien Geist. —

Cato IV. 4:

> Alas my friends!
> Why mourn you thus? let not a private loss
> Afflict your hearts. 'Tis Rome requires our tears.
> The mistress of the world, the seat of empire

The nurse of heroes, the delight of gods,
That humbled the proud tyrants of the earth,
And set the nations free, Rome is no more.
O liberty! O virtue! O my country![1]

Brutus V. 3:

Wie sehr verherrlicht meinen Fall der Schmerz,
Der euch bedeckt, grossmüthge Freunde. — Doch
Weint nicht um mich: ich blute glorreich. Ich
War frei, und starb ein Römer, — unentweiht
Von Fesseln. — Weint um Rom. Die Thräne, die
An diesem finstern Tag für Rom nicht fliesst,
Fliesst strafbar hin. — Ach! sie die Königin
Der Völker, liegt im Staube . . . . .
Das Schrecken, das vom Capitole gieng,
Wenn es gebietrisch winkte, wird dereinst
Den Völkern Spott, dem Enkel Fabel sein.
Dies heil'ge Reich, von Göttern selbst erbaut,
Wird bald von schnöden Weichlingen beherrscht,
Den Schatten so viel andrer zugesellt,
Gleich ihnen ein Phantom der vorgen Macht!
O Tugend! Freiheit! o mein Vaterland!

Die letzte Rede des Brutus vereinigt Motive aus der Anfangsscene und aus der Schlussscene des letzten Actes im Cato; die auf die Gottheit und Ewigkeit bezüglichen Stellen finden sich ähnlich in beiden Dramen wieder. Brutus und Cato bitten die Gottheit um Verzeihung wegen des Selbstmordes, den sie der Macht der Umstände zuwälzen.

---

[1] Gottsched übersetzt an dieser Stelle (Sterbender Cato IV. 5, (10 Auflage 1757) S. 56).

Es scheint, ihr könnet euch der Thränen nicht erwehren,
Da nur ein Jüngling fällt. Rom, Rom erfordert Zähren!
Der Götter Meisterstück, der Helden Vaterland,
Die Herrscherin der Welt, die mit gerechter Hand
Tyrannen niederschlug und den geplagten Landen
Die Freiheit wiedergab: Rom ist nicht mehr vorhanden!
O Freiheit! O Verlust! O edle Vaterstadt!

und seine Frau übersetzt (Leipzig 1735, IV. 4, S. 100): 'Warum seid ihr so betrübt meine Freunde? Lasst eure Herzen nicht durch einen Privatverlust bestürzt werden. Rom allein verdient eure Thränen. Rom, die Beherrscherin der Welt, der Sitz des Reiches, die Säugamme der Helden, die Belustigung der Götter, welche die hochmüthigen Tyrannen gedemüthigt und die Völker befreiet hat. Dieses Rom ist nicht mehr vorhanden. O Freiheit! O Tugend! O Vaterland!'

Alas! I fear,
I've been too hasty.— O ye powers. that search,
The heart of man, and weigh his inmost thoughts
If I have done amiss impute it not
The best may err — but you are good!

Vergieb die rasche That,
Die nicht ich selbst, die der Verzweiflung Macht
Und Raserei in mir gethan. Vergieb,
Dass ich den Tod beschleuniget, den ich
Von Dir erwarten sollte. — Staub bin ich
Und Unvollkommenheit, und du — bist Gott

Und beide sind selig im Vorgefühle des Anschauens der Gottheit.

Zu vergleichen wäre ferner noch das begeisterte Lob des Brutus aus dem Munde des Marcius I. 6 mit dem Preise des Cato von Seiten des Juba I. 4, wie überhaupt einige Züge des letzteren auf Marcius übergegangen sind. Aber damit ist die Uebereinstimmung keineswegs erschöpft; überall in sonst ganz frei erfundenen Scenen finden sich Anklänge an das Original in Inhalt und Form. Viel mag zu dieser Aehnlichkeit wohl das Versmass, der fünffüssige Iambus beigetragen haben, in welchem auch Youngs Rache geschrieben ist.

AUFFÜHRUNG.

Eine einzige Aufführung des Brutus ist bekannt. Die Chronologie des deutschen Theaters (S. 278) sagt: 'Wien hat bisher (1775) allein die Ehre, es gespielt zu haben'. Diese Aufführung fand statt am 20. August 1770. Das älteste Repertoire-Buch des Wiener Hofburgtheaters, in das ich durch die Güte des Herrn Theatersecretär Fuss selbst Einsicht nehmen konnte, zählt den Brutus unter die Stücke, welche 'im weiteren Verlaufe' nicht mehr gegeben sind. Er wurde abgelehnt; es knüpft sich aber daran ein fast Epoche machender Abschnitt für das Wiener Theater. Am 31. Mai 1770 hatte Graf J. Kohary die Leitung der Wiener Hoftheater übernommen, und Sonnenfels wurde bald darauf als Censor officiell für das deutsche Theater eingesetzt. Am 14. August dieses Jahres gab er ein Programm heraus, worin

er im Namen der Direction die Pflege des höheren Dramas in Aussicht stellte.[1]

Als erster Versuch zur Erfüllung dieser Ankündigung gieng am 20. August der Brutus in Scene, zugleich das erste Stück in fünffüssigen Iamben auf der genannten Bühne und das Debut der Gebrüder Lang in Wien: Michael Joseph, der ältere, spielte den Marcius; der jüngere den Tribunen; Stephanie der jüngere den Brutus; der ältere den Publius. Sonnenfels benutzte die Aufführung, um am 22. August eine geistreiche Recension darüber zu veröffentlichen, welche unter dem Titel: 'Freimüthige Erinnerung an die deutsche Schaubühne über die Vorstellung des Brutus' als selbständige Schrift erschien.[2]

Er knüpft an die Aufführung des Brutus grosse Hoffnungen, wendet sich an Publicum und Schauspieler betreffs ihrer Theilnahme an den Bestrebungen der Direction und bespricht dann in höchst eingehender Weise das Drama selbst, die Vorstellung im Allgemeinen, die scenische Durchführung und endlich jeden einzelnen Schauspieler für sich.

Er sagt im Beginn der Schrift: 'Ich gestehe, ich habe noch auf der deutschen Schaubühne nie ein Stück im Ganzen mit solcher Anständigkeit und Ordnung aufführen gesehen', und er rechtfertigt die Sorgfalt, welche man gerade auf dieses Stück verwendete, indem er alle Vorzüge desselben hervorhebt und besonders rühmt, dass es das Schreckliche der eng-

---

[1] Chronik des k. k. Hof-Burgtheaters von Dr. E. Wlassak 1876. S. 20 ff.

[2] Wien bei Kurtzböck. 8. 1770. Hermann Rollet in den von ihm wieder herausgegebenen Briefen von Sonnenfels (Wien 1874) führt S. 40 noch eine zweite Auflage dieser Schrift an: Ueber die Vorstellung des Brutus. Wien 1771 8 Bei Gœdeke II 623 findet sich nur die letztere angegeben. Ich citire nach Sonnenfels gesammelten Schriften 1786. 9, 68—114. Könnte es vielleicht als eine Reminiscenz aus dem eben erschienenen Brutus angesehen werden, wenn Sonnenfels 17. December 1768 an Klotz schreibt: (Rollet 9) 'kann ich mein Vaterland nicht von der Tyrannei der Vorurtheile befreien; der Untergang des Brutus auf dem Schlachtfelde, worauf die Unterdrücker siegten, ist der rühmliche Tod eines Patrioten, wünschenswerther, als der Triumphwagen seiner Ueberwinder'.

lischen Schaubühne mit dem Anstande der griechischen in einen glücklichen Bund gebracht habe. [1]

Er lobt die Verkürzung, welche die Tragöde erfahren habe und die 'richtige und reizende Anordnung und Zusammensetzung' der 'mannigfaltigen Gruppen und Bilder' im Brutus; besonders ausführlich bespricht er die Gruppirung der Sterbescene. [2]

Trotzdem wurde das Stück abgelehnt und die Ursache der Ablehnung war der iambische Vers, 'dessen man so wenig gewohnt' war, 'und welchen die Hälfte der Zuschauer mit dem Buche in der Hand nicht wohl verstehen' konnten. [3]

Erst sehr wenige Stücke in fünffüssigen Iamben waren bis dahin auf die Bühne gekommen; sicher Wielands Johanna Gray, welche noch vor dem Druck 1757 in Zürich gespielt war. [4] Dann wurde Weisses Atreus und Thyest in Hamburg, in Leipzig (28. Januar 1767) [5] und anderwärts mit Beifall gegeben; [6] und endlich erschienen 1768 und 69 in

---

[1] Im Almanach der deutschen Musen (Leipzig. Berlin. Frankfurt. 1771) S. 42 findet sich eine Kritik über Sonnenfels Schrift, worin es heisst: 'Brawens Trauerspiel wird ein wenig zu sehr gelobt, doch dies schadet bei einem sich bildenden Publico nichts'.

[2] Vgl. Hagen a. a. O. S. 279 und Chr. H. Schmid Das Parterre (Erfurt) S. 213.

[3] Ueber die sonstige Aufnahme des Stückes in Wien wäre zu vergleichen: Neue Sammlung zum Vergnügen und Unterricht. Wien. Gräffer 1769. Nach dem Index soll daselbst im 1. Stück S. 155 ein Sinngedicht auf den Brutus von Brawe, und im 4. Stück S. 1 eine Recension desselben stehen. Ich hatte mehrere Bände dieser Sammlung in der Klosterbibliothek zu Melk in Händen. Die hier citirten Bände fehlen dort aber und waren auch in Wien nirgends aufzutreiben. Ferner Geschichte und Tagbuch der Wiener Schaubühne herausgeg. von J. H. F. Müller (Wien 1776) 74—107, worin auch Sonnenfels Erinnerung abgedruckt ist

[4] Vorbericht zur ersten Ausgabe.

[5] Unterhaltungen (Hamburg) 3, 179; 5, 313.

[6] Weisse Selbstbiographie S. 102. Er sagt dort auch, dass bis dahin kein Trauerspiel Hoffnung gehabt hätte, auf die Bühne gebracht zu werden, das nicht in gereimten Alexandrinern geschrieben war, und dass 'die Befreiung von Theben' wegen des Verses nicht aufgeführt wurde.

Hamburg Voltaires Mahomet und Scythen in iambischen Uebersetzungen von J. Fr. Löwen auf den Brettern, denen vielleicht die Semiramis in derselben Versart voraufgegangen war. [1]

Welche Schwierigkeiten dem fünffüssigen Iambus damals auf der Bühne entgegenstanden, [2] begreifen wir klar, wenn wir bedenken, wie gross die Hindernisse waren, welche Schiller und Goethe bei der Einführung desselben noch zwanzig Jahre später bei Schauspielern und Publicum zu überwinden hatten.

---

[1] Jördens 3, 424; Hamburgische Theatergeschichte von Joh. Friedr. Schütze (Hamburg 1794) S 361; Chronologie des deutschen Theaters S. 276.

[2] Herder in dem Fragment über das deutsche Theater (Werke Suphan 2, 219) sagt: 'Die englischen fünffüssigen Iamben ohne Reime sind pathetisch, aber innerlich äusserst schwer zu machen und noch schwerer zu declamiren.

VIERTES CAPITEL.

DIE LITTERARISCHEN WIRKUNGEN DER MISS SARA SAMPSON.

Brawes Freigeist, der schon um des äusseren Erfolges willen eine litterarisch bedeutsamere Stellung einnimmt als der Brutus, war eines der ersten bürgerlichen Trauerspiele, welche Lessings Sara überall in Deutschland hervorrief und die sich in ununterbrochener Reihenfolge bis zum Ercheinen der Emilia Galotti hinziehen. Von da ab wurde diese das mächtig eingreifende Vorbild, und die Nachahmungen der Emilia überschwemmten den deutschen Büchermarkt, den sie freilich bald mit den noch zahlreicheren des Götz theilen mussten. Vom Jahre 1772 an finden sich daher jene älteren Motive, welche durch die Sara zur Herrschaft gelangt waren, nur noch vereinzelt und wo sie uns begegnen, können wir sie kaum direct auf Lessings Stück zurückführen. Die bürgerlichen Trauerspiele von 1755—1772, zusammen mit den erwähnten späteren Ausläufern, bilden eine Gruppe, deren gemeinsame Merkmale, deren einzelne verwandte Züge kaum zu verkennen sind. Um den Freigeist vollständig zu würdigen, ist es daher nothwendig, ihn im Zusammenhange mit diesen Erscheinungen zu betrachten; und so will ich versuchen, die mir bekannten bürgerlichen Trauerspiele jener Zeit in ihrer Abhängigkeit von Lessings Sara und in ihren Beziehungen zu einander darzustellen, indem ich zunächst ihre Titel aufführe und den Inhalt beifüge, dann aber verwandte Einzelheiten bespreche. Die Erörterung wird schliesslich auch Brawes Brutus wieder streifen müssen.

UEBERSICHT.

Rhynsolt und Sapphira. ein prosaisches Trauerspiel in drei Handlungen von Christian Leberecht Martini,[1] noch 1755 erschienen, 1756 von Ackermann aufgeführt.[2] Der Stoff ist aus Gellerts Erzählung Rhynsolt und Lucia genommen;[3] die ganze Handlung, die bei Gellert mindestens einige Tage umfasst, ist in eine Nacht zusammengedrängt.

Rhynsolt, ein Günstling Karls des Kühnen, sucht die Gunst Sapphiras zu erlangen; da es ihm auf keine andere Weise gelingt, verdächtigt er ihren Mann, den Kaufmann Danfeld durch falsche Zeugen und untergeschobene Papiere und bringt den Herzog so weit, dass er ihn zum Tode verurtheilt und ihm selbst, dem Rhynsolt, die Ausführung der Strafe überträgt. Rhynsolt lässt nun Sapphira die Wahl, sich ihm hinzugeben oder ihren Gemahl sterben zu sehen; sie schwankt lange; endlich ist sie entschlossen, ihren Mann zu retten. Rhynsolt hat trotzdem das Urtheil vollziehen lassen und als sie in den Kerker kommt, um sich an dem Unglücke Danfelds Muth zur Ausführung ihres Entschlusses zu holen, findet sie ihn bereits enthauptet. Karl erfährt noch in derselben Nacht das ganze Lügengewebe, zwingt Rhynsolt sich mit Sapphira zu vermählen, ihr sein ganzes Vermögen zu verschreiben und lässt ihn dann ebenfalls hinrichten. In fabelhafter Eile geht die Handlung an uns vorbei; die Reden scheinen manchmal fast nur skizzirt; auf Sapphiras grässlicher Entteuschung und auf Rhynsolts teuflischer Freude an derselben verweilt der Verfasser am längsten mit unverkennbarem Behagen.

Eine Umbildung dieses 'mittelmässigen' Trauerspieles beabsichtigte Herder[4] 1766, in derselben Zeit, wo er über Brawes Freigeist zu schreiben vorhatte und selbst den Plan

---

[1] Altona 1755. Altona und Leipzig 1767. Theater der Deutschen 4, 73—106 (Goedeke 2, 592; Koberstein 5, 331, 364).

[2] Meyer, Frd. L. Schröder II, 2, 52.

[3] Gellerts Werke (Hempel) 1, 155.

[4] Werke (Suphan) 2, 378.

zu einem dreiactigen bürgerlichen Trauerspiele Mendoza und Alvere entwarf, 'welches entfernt an Miss Sara Sampson erinnern kann'.[1]

Lucie Woodvil, ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen von Johann Gebhard Pfeil, 1756 erschienen[2] und noch in demselben Jahre von Ackermann in Danzig und an andern Orten mit grossem Beifalle aufgeführt.[3]

Lucie ist eine aussereheliche Tochter von Wilhelm Southwell, der sie nach dem Tode seiner Frau in sein Haus aufnimmt, ohne dass sie selbst und ihre Umgebung eine Ahnung von der bestehenden Verwandtschaft haben. Wilhelms ehelicher Sohn Carl verliebt sich in Lucie; sie gibt sich ihm ganz hin. Obgleich er weiss, dass sie ein Kind von ihm unter dem Herzen trägt, will er Amalie, die Tochter eines Freundes seines Vaters Sir Roberts heiraten; die Väter sind damit einverstanden; aber die Liebe zu Lucie ist nicht erloschen. Lange schwankt er, bis ihm die grossmüthige Amalie selbst Lucien in die Arme führt. Er begehrt sie von seinem Vater zur Frau. Dieser, enstetzt über die unselige Geschwisterliebe, verweigert sie ihm. Carl vermählt sich heimlich mit ihr; als der Vater dies erfährt, lässt er Carl mit Gewalt wegschaffen, um ihn nach America zu transportiren; er entflieht und kehrt zurück. Inzwischen hat Lucie auf Anstiften ihrer Kammerzofe Betty Carls Vater ermordet, weil sie meint, er sei selbst in sie verliebt und habe nur deswegen Carl von ihr getrennt. Sie erfährt von Sir Robert, dass der getödtete ihr Vater gewesen und ermordet zuerst Betty, dann sich selbst; Carl wird wahnsinnig.

---

[1] Haym, Herder I 1, 167 Anm.

[2] Zuerst gedruckt in den neuen Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergnügens 7 (1756) 449—571; einzeln Leipzig 1756; dann Th. d. D. 3, 1—122 Ueber den Verfasser vgl. Koberstein 5, 89. Ein zweites bürgerliches Trauerspiel von ihm das Muttersöhnchen, Liegnitz 1756, kenne ich nicht.

[3] Neue Erweiterungen 8 (1756), 525. Dem Berichterstatter aus Danzig gefiel es besser als Miss Sara Sampson.

Die Lissaboner, ein bürgerliches Trauerspiel in einem Acte von Christian Gottlieb Lieberkühn,[1] am 29. Januar 1757 von der Schuhischen Gesellschaft in Breslau aufgeführt, 1758 daselbst erschienen.

Don Pedro, ein junger Portugiese liebt Isabelle und ist so gut wie verlobt mit ihr, als ein reicher schottischer Edelmann Sir Carl die Gunst ihrer Mutter Elvire zu gewinnen weiss, auf deren Zureden sich ihm Isabelle geneigt zeigt, ohne dass Pedro zunächst etwas davon erfährt. Aber Sir Carl will Isabelle nach England entführen, ohne sie zu heiraten; der Plan ist gemacht, das Schiff steht bereit: das Erdbeben von Lissabon tritt dazwischen. Das Stück beginnt unmittelbar nach demselben und spielt auf einem Landhause von Isabellens Vaters, Don Diego, vor der Stadt. Pedro sucht dort seine Geliebte auf, um sich von ihrem Wohlsein zu überzeugen. Der Vater theilt ihm ihre Sinnesänderung mit. Pedro ist unglücklich, der Vater verspricht, ihn zu unterstützen. Isabelle gesteht, dass sie Sir Carl nur geliebt, weil es der Wunsch ihrer Mutter gewesen. Als Sir Carl diese neue Wandelung erfährt, wird er wüthend, will sich rächen, Elvire und Pedro ermorden, in der Hoffnung, dem Vater allein die Tochter leicht entführen zu können. Er verwirklicht seinen Plan. Pedro lässt er durch seine Leute, unter dem Vorwande, dass ein sterbender Freund ihn zu sprechen wünsche, in ein baufälliges Haus locken und durch herabgeworfene Steine tödtlich verwunden; er wird entdeckt und muss fliehen. Aber schon vorher hat er Elviren Gift in den Thee gemischt, den durch Zufall Isabelle trinkt, Elvire ersticht sich aus Reue, der Vater bleibt allein am Leben.

Der Renegat, ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen, von Karl Theodor Breithaupt, im October 1757 zur Nicolaischen Preisbewerbung eingesendet, aber erst 1759 gedruckt.[2]

Edward, ein junger Engländer, mit seinem Vater Grandlove unversöhnlich entzweit, ist in die Türkei geflohen und

---

[1] Vgl. Redlichs Anm. zu Lessings Werken (Hempel) 12, 651.
[2] Helmstädt; Th. d. D. 2, 119—190.

unter dem Namen Zapor Muselmann geworden. Sein Vater empfand bald Reue über seine Grausamkeit und schickte ihm zuerst seinen alten Vertrauten Welwood nach, der Zapor vergebens zu bekehren sucht und ihm lästig fällt; später reist ihm Grandlove selbst mit seiner Tochter Therise nach; sie erleiden Schiffbruch, werden gerettet und an den Aufenthaltsort Zapors gebracht. Grandlove erfährt von Welwood, dass sein Sohn noch lebe; er verschweigt ihm aber, dass er vom Glauben abgefallen. Zapor sieht nur Therise, verliebt sich in sie und will sie heirathen, wenn sie Muhamedanerin wird. Welwood setzt seine Bekehrungsversuche fort; Zapor wird seiner steten Predigten so überdrüssig, dass er sich seiner entledigen will; in der Dunkelheit trifft er aber seinen Vater, ermordet diesen und, als er ihn erkennt, sich selbst.

Der Renegat ist eine Schicksalstragödie im Sinne von Müllner, Houwald und Werner; auch das unheimliche, grauenhafte der Ermordungsscene erinnert an jene Gattung von Dramen. Hettner [1] hat zuerst darauf aufmerksam gemacht, dass sich in Lessings Fragmente 'Das Horoskop', sowie in einigen Stoffmotiven der Collectaneen Aehnlichkeit mit der später so verrufenen Schicksalstragödie finde und er führt das ganz richtig auf den Oedipus Rex, überhaupt auf Lessings Sophokles-Studien zurück: hier treffen wir nun ein Beispiel aus noch früherer Zeit.

In der Vorrede sagt Breithaupt er habe sein Stück vor der Veröffentlichung umgearbeitet, 'oder besser zu sagen, ein ganz neues verfertiget, indem nicht einmal zween Verse von dem vorigen ohnè Aenderung geblieben sind'. Die in der Bibl. d. sch. W. mitgetheilte Scene zwischen Vater und Sohn [2] bestätigt dies; sogar die Namen sind verändert: Grandlove heisst dort Bridge, Zapor dort Korkud.

Der Renegat wurde ein beliebtes Repertoirestück; [3] für die Aufführung in Wien [4] überarbeitete es Stephanie;

[1] Hettner, III, 2, 519.

[2] Vgl. Cap. II.

[3] Nach Meyer Frd. L. Schröder II 2 wurde er in Hamburg zuerst 1772 aufgeführt. Dorothea Ackermann spielte die Therise.

[4] Am 4. Aug. 1764 (J. H. Müller, genaue Nachrichten von beiden königl. Schaubühnen in Wien 1772).

diese Ueberarbeitung erschien 1764 daselbst. Sie ist im Wesentlichen nur eine Verkürzung; erst im letzten Acte finden sich einige Aenderungen, von denen eine als Beispiel hier folgen mag. Im Original sagt der Sohn zum Vater, als dieser ihm trotz der Ermordung verzeiht:

> Wer bist du, Göttlicher, der mir verzeihen kann?
> Ein Engel oder wer? kein erdgeborner Mann!

Statt dieses Verspaares fügt Stephanie folgendes ein:

> Du nennest mich noch Sohn? Umarmen willst Du mich?
> Verzeihen willst du mir? Und ich ertödte dich!

Clementina von Porretta von Wieland, 1760 erschienen, ist wohl in der Reihe dieser bürgerlichen Trauerspiele zu nennen, kömmt aber als Bearbeitung des Richardsonschen Romanes nicht weiter in Betracht;[1] ebenso Clarissa, 'ein bürgerliches Trauerspiel, in drei Aufzügen, nach Anleitung der bekannten Geschichte', von J. H. Steffens,[2] das 1765 erschien.

Der Bankerot, ein bürgerliches Trauerspiel von J. J. Dusch, 1763 erschienen,[3] ist gewiss durch die Miss Sara angeregt, welche Dusch 1758 zu einem kritischen Briefwechsel veranlasst hatte;[4] das Stück selbst baut sich in höchst trockener, Gottschedischer Art auf einer Namensverwechselung auf, in Folge deren eine Familie fälschlicher Weise Bankerot erleidet, und hat glücklichen Ausgang; es entlehnt aus der Miss Sara nur den Rahmen des Familienlebens und die prosaische Sprache.

Miss Fanny, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen von J. C. Brandes, 1766 erschienen,[5] später umgearbeitet

---

[1] Vgl. Erich Schmidt: R. R. Gœthe, 47 f.

[2] 1768 erschien noch ein bürg. Tr. von demselben 'Kleveland', das ich nicht kenne.

[3] Hamburg und Berlin; Th. d. D. 17, 139—248.

[4] Danzel, Lessing 1, 312.

[5] Gedruckt in Berlin 1766; 1770 o. O. über die Entstehung vgl. Brandes Meine Lebensgeschichte 2, 44, 47, 53. In Berlin wurde es mit sehr grossem Erfolge aufgeführt, dagegen in Leipzig nur 2 Mal 1767 und ein Mal 1768. Vgl. Unterhaltungen (Hamburg) 4. 1 und 5, 2, wo das Stück getadelt wird. Auch Lessing tadelte. Lebensgeschichte 2, 53;

unter dem Titel: Der Schiffbruch, im achten Bande der dramatischen Schriften.

John Siward, der bei herrschenden Unruhen aus England fliehen musste, übernahm die Herrschaft über eine Insel und trat dieselbe später an seinen Sohn William ab, der ein Tyrann wird und seinem Vater jede Achtung versagt. Johns Gattin und Tochter erlitten Schiffbruch, als sie zu ihm reisen wollten; die Tochter wird gerettet und unter dem Namen Fanny in England erzogen. Sie verliebt sich in Nelton; dessen Vater gibt die Heirat nicht zu; die Liebenden entfliehen, ein alter Diener Johns, Namens Steely, mit ihnen; sie erleiden wieder Schiffbruch, kommen gerettet allein auf die von Siward beherrschte Insel. William verliebt sich in seine Schwester, und will Nelton tödten; der Vater, stets ein Beschützer der Unschuld, legt sich ins Mittel. William, des Vaters und seiner häufigen Ermahnungen überdrüssig, beschliesst ihn und Nelton zugleich unschädlich zu machen. Nelton wird von dem Diener Bates gereizt, William zu ermorden; der Vater soll untergeschoben und Nelton als Mörder eingezogen werden. Bates warnt den Vater, der inzwischen gerettete Steely wird in der Dunkelheit statt seiner ermordet. William tödtet Fanny, er selbst wird von Nelton erstochen; der Vater und Nelton bleiben am Leben.

Carl von Drontheim, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen von O. N. Baumgarten, 1765 zu Berlin erschienen,[1] zeigt mit dem Freigeist in Stoff und Form eine so grosse Aehnlichkeit, dass es wohl als Nachahmung desselben angesehen werden muss. Carl wurde durch seinen falschen Freund Blackville von 'Tugend und Religion' abgebracht; seiner Mutter und seinem Freunde Grandfeld gelingt es, nach mehreren vergeblichen Versuchen, ihn seinem ausschweifenden Lebenswandel zu entreissen und zu seinen früheren Ansichten

---

Lessings Werke (Lachmann) 13, 134. Sehr tadelnd ist auch eine Recension in Klotzens deutscher Bibliothek 2, 639 f. Auf S. 641 werden eine Reihe von Punkten erwähnt, in denen das Stück fehlerhaft ist; diese Aufzählung schliesst: 'eine Menge Haranguen und 14 Monologen, kurz noch schlimmer als in dem Freigeist'.

[1] Eine kurze tadelnde Recension steht in der Allg. d. Bibl. 4. 273.

zurückzubringen. Aus Rache sucht ihn Blackville bei der Entführung einer unbekannten Reisenden zu misbrauchen, unter dem Vorwande, sie sei seine Schwester, die er aus den Händen eines grausamen Vormundes befreien müsse. Blackville verwundet den greisen Begleiter des Mädchens; Carl ist ihm bei der Flucht behilflich. Die Reisenden sind, wie sich ergiebt, Carls Grossvater, den er seit frühester Jugend nicht gesehen und dessen Enkelin Wilhelmine, die für Carl bestimmte Braut. Carl jagt dem enteilenden Verführer nach, rettet das Mädchen; wird aber von Blackville tödtlich verwundet; dieser ermordet sich selbst. Carl überlässt sterbend Wilhelmine, die er vom ersten Augenblick an geliebt, seinem treuen Freunde Grandfeld.

Die Aehnlichkeit mit dem Freigeist zeigt sich besonders in den ersten beiden Acten, in denen die Ueberredungsscenen wie im Freigeist parallel neben einander laufen, getrennt durch kurze Monologe des hin- und herschwankenden, unschlüssigen Carl.

Amalia, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen 1766 (Frankfurt und Leipzig) von einem unbekannten Verfasser.

Amalia ist nach Paris gereist, um einen Erbschaftsprocess zu Ende zu führen; Graf Charles lernt sie kennen und vermählt sich heimlich mit ihr, ohne Wissen seines und ihres Vaters. Cleont, Charles' Vater, will diesen an ein anderes Mädchen verheiraten; er erfährt durch Sanville, den falschen Vertrauten Charles', von der Vermählung mit Amalia, lockt ihn von ihr weg; und inzwischen entführt sie Sanville, der selbst in sie verliebt ist. Als der geizige Cleont durch seinen Sohn erfährt, dass Amalia den Process gewonnen habe und dadurch sehr vermögend geworden sei, giebt er die Heirat zu und erlaubt Charles Amalien nachzureiten und sie zurückzubringen; Charles findet sie, aber von Sanville, welcher der Widerstrebenden Gewalt anthun wollte, tödtlich verwundet. Amaliens Vater hatte ebenfalls von der Vermählung seiner Tochter vernommen und war ihr mit ihrer vertrauten Freundin nachgereist. Er erkennt in Charles' Vater einen alten Jugendfreund; aber die Nachricht von Amaliens Tode schneidet plötzlich ihre gemeinsamen Hoff-

nungen ab. Trauernd stehen sie an ihrer Leiche, Sanville bekennt ihnen seine Schuld und ersticht sich.

Amalia, ein Lustspiel in fünf Aufzügen von Chr. F. Weisse, 1766 erschienen;[1] ein bürgerliches Drama mit glücklichem Ausgange, das in diese Gruppe mit einbezogen werden muss.

Freemann war in Amalia verliebt, hatte sie aber um Sophiens willen verlassen, mit der er von London nach Bristol gieng und dort, ohne sie zu heiraten, in einem Gasthofe lebte. Daselbst verschwenden sie, er durch Gelage, sie durch Spiel, ihr beiderseitiges Vermögen. Amalia reist ihm, als Mann verkleidet nach, in der Absicht zu erfahren, ob Sophie seiner würdig sei oder nicht. Sie weiss mit Sophie bekannt zu werden, spielt mit ihr und lässt sie gewinnen, stellt sich in sie verliebt und erlangt endlich, als sie ihr mit Geld aushelfen soll, ihre volle Gunst. Sophie gestattet ihr eine heimliche Zusammenkunft, wobei Amalia nach langem Andringen nur eine Umarmung erreicht. Freemann hat sie belauscht und stürzt aus dem Nebenzimmer, um sie zu ermorden. Amalia entdeckt sich; findet Sophie ihres früheren Geliebten werth, überredet Freemann, sich mit Sophien zu vermählen, während sie selbst ihre Hand einem älteren Manne schenkt, der ihr in ihrer männlichen Rolle treuer Begleiter war.

Julie, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen von H. P. Sturz, 1767 erschienen.[2]

Julie liebte Belmont, der mit ihr auferzogen, dann aber wegen Armuth von ihrem Vater in die Fremde geschickt worden ist; sie soll Woldemar heiraten, hängt aber auch mit grosser Treue an ihrem Jugendgeliebten. Der Vater ist lange Zeit gütig gegen sie, bis er sie durch seinen Bruder, einen abgedankten Capitän, bewogen,

---

[1] Beitrag zum deutschen Theater 4, 111—240. Vgl. Hamburgische Dramaturgie St. 20 und 73. Werke (Hempel) 7, 142 ff. 363 f.

[2] Kopenhagen und Leipzig; dann in der zweiten Sammlung der Schriften. Leipzig 1782; vgl. Schnorr's Archiv, 7, 67. Eine tadelnde Recension des Stückes in der deutschen Bibl. von Klotz 1, 112—124. Lessing lobte es gegen Boie, Weinhold Boie S. 15.

zur Heirat zwingen will. Julie macht jetzt Woldemar zu ihrem Vertrauten, der grossmüthig auf sie verzichtet; sie flieht mit seiner Hilfe aus dem Hause und will sich bei seiner Mutter vor der Härte ihres Vaters verbergen. Der bestürzte Vater lässt ihr nachsetzen und verzeiht der zurückkehrenden alles: die Heirat mit Belmont wird beschlossen: man will seinen Aufenthaltsort erforschen. Er ist aber inzwischen verkleidet zurückgekehrt; die Nachrichten, die ihm ein Diener von den Vorgängen im Hause überbringt, überzeugen ihn von Juliens Untreue; schliesslich hört er von der beschlossenen Vermählung; er hält Woldemar für den Bräutigam, schlägt sich mit ihm und wird tödtlich verwundet, Julie an seiner Leiche wahnsinnig.

Miss Jenny, ein tragisches Nachspiel von unbekanntem Verfasser 1771 (Mittau); es ist eigentlich der fünfte Act einer Tragödie, deren Handlung erzählt wird.

Miss Jenny war verlobt; zwei Tage vor der Vermählung gab sie sich ihrem Bräutigam auf seine Bitten und Schmeicheleien ganz hin, dieser, von Natur eifersüchtig, fürchtete, dass auch ein anderer ihre Schwäche so leicht benützen könnte und wurde wahnsinnig; Jenny wurde von ihren Eltern verstossen; ihr Kind starb. Nach vier Jahren wird sie von einem mitleidigen Geschwisterpaar, Richard und Amalia, deren Vater auf einer Reise begriffen ist, in ihr Haus aufgenommen. Richard verliebt sich in sie; sein zurückkehrender Vater will eine Heirat mit der Fremden nicht zugeben. Ein Freund des Vaters findet in Jenny seine verstossene Tochter; die Heirat zwischen Richard und Jenny wird beschlossen. Da bringt der Oheim ihres ehemaligen Bräutigams diesen in das Haus und der Wahnsinnige ersticht Jenny und sich selbst.

Aus den Jahren nach 1772 will ich noch folgende Dramen heranziehen:

Olivie, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen von Brandes 1774 in Leipzig erschienen.[1]

[1] Wieland, dem Brandes es im Manuscript vorlas, äusserte darüber seine Zufriedenheit; einige Fehler, die er rügte, wurden nach seiner Kritik berichtigt. Auf der Bühne wurde es mit Beifall aufge-

Gräfin Bardonia hält sich von Leontio geliebt und bewirkt dessen Rückkehr aus der Verbannung; er hatte sich aber schon vorher mit ihrer Stieftochter Olivie heimlich vermählt. Diese hat der Kummer um den Abwesenden und todt geglaubten schwermüthig gemacht. Bardonia überzeugt den Leontio von Oliviens Untreue, in dem sie ihm eine Kammerzofe in Oliviens Kleidern und in den Armen eines andern zeigt. Dann sucht sie Olivie zu ermorden; das Giftpulver wird durch Zufall für sie selbst in einer Ohnmacht angewendet; inzwischen ist sowohl der neue Betrug als ein altes Verbrechen, die Vergiftung von Oliviens Vater entdeckt worden, und ein Verhaftbefehl gegen sie ausgewirkt. Sie stirbt aber vor der Gefangennehmung; Olivie und Leontio werden glücklich.

Johann Faust, ein allegorisches Drama in fünf Aufzügen, 1775 anonym erschienen, höchst wahrscheinlich von Paul Weidmann.[1] Nicht das allegorische in dem Stücke kommt hier in Betracht, sondern nur das Verhältnis Fausts zu seiner Familie. Faust hat sich aus seinem Heimatsorte entfernt; seine Eltern Theodor und Elisabeth reisen ihm nach und suchen ihn zu bereden, Helena zu verlassen und ihnen zu folgen. Faust schwankt lange. Um seinen Sohn nicht zu verlieren, den Mephistopheles als Geisel behält, bleibt er. Mephistopheles lässt den Vater durch Helena aus dem Wege schaffen.

Eduard und Cecilie oder die Klippe der Standhaftigkeit, ein Schauspiel in drei Aufzügen 1776, von einem unbekannten Verfasser.[2] Cecilie und Eduard heiraten sich gegen den Willen ihrer Väter, die sich hassen; sie werden

---

nommen. (Brandes, Lebensgeschichte, 2, 158). Klopstock weinte bei der Vorstellung des Stückes (Göttingen vor hundert Jahren, von H. Uhde, Im neuen Reich 1875. S. 286).

[1] Das Stück ist wieder herausgegeben von Carl Engel (Oldenburg 1877); Ueber den Verfasser vgl. R. M. Werner im Anzeiger f. d. A. 3, 203 f.; 281.

[2] Frankfurt und Leipzig. In den Hallischen gelehrten Zeitungen 1776, 11, 102 f. wird das Stück sehr getadelt.

verstossen und müssen kümmerlich ihr Leben fristen, sie verfertigt Handarbeiten, er ist Briefträger. Eduards Schwester führt einen geheimen Briefwechsel mit ihrem Geliebten Johnson unter Ceciliens Adresse; einen solchen Brief muss Eduard bestellen, liest ihn, hält seine Frau für untreu; er fordert Johnson zum Duell heraus und verwundet ihn, seine Frau vergiftet er aus Eifersucht; er wird vor den Friedensrichter gebracht, der zufällig sein eigener Vater ist. Dieser verurtheilt ihn zum Gefängnisse; da lässt sich Johnson herbeiführen, theilt Eduard mit, an wen der Brief gerichtet war, und verzeiht ihm; auch Ceciliens Vater erscheint; schliesslich Cecilie selbst, welche dadurch am Leben erhalten blieb, dass der Apotheker dem Eduard nur ein betäubendes Elixir gegeben hatte. Allgemeine Versöhnung. Die ganze Darstellung, besonders die Briefträgerrolle Eduards und das Vergiftungsspiel lassen das Stück beinahe als eine Parodie erscheinen.

Eugenia und Amynt, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen von Franz Jeger 1777 (Frankfurt und Leipzig). Ich kenne das Stück selbst nicht, gebe daher den Inhalt nach dem Beitrag zum Reichspostreuter 1777, 84. Stück, weil es mit dem Freigeist im Stoffe Aehnlichkeit zeigt.

'Cleanth, ein Modedenker und verstellter Freund des Amynt, hat sich in des letzteren tugendhafte Gemahlin Eugenia verliebt, sucht Amynt zu seiner Denkungsart zu verführen und demselben gegen seine Gattin einen unversöhnlichen Hass einzuflössen'. Es gelingt ihm durch eine Reihe von Betrügereien Amynt von Eugenias Untreue zu überzeugen. Cleanths Kammerdiener und Helfershelfer verräth ihn jedoch. Nachdem Cleanths Wünsche vernichtet sind, tödtet er den Amynt; dieser kömmt verwundet auf die Bühne; Eugenia beweint seinen Tod. 'Cleanth erscheint und triumphirt, dass, da er Eugenia nicht besitzen kann, sie den Amynt gleichfalls nicht den Ihrigen werde nennen können'.

VERWANDTE NAMEN UND STOFFE.

Es ist eine Erscheinung, welche sich durch die ganze Geschichte der Litteraturen hin verfolgen lässt, dass Nach-

ahmungen, die ein bedeutendes Werk hervorruft, auch schon äusserlich ihre Abhängigkeit von dem Vorbilde in irgend einer Weise zur Schau tragen. Der Titel, die Namen der Personen, Schauplatz und Costüme der Handlung, Benennung des Werkes oder Eintheilung desselben zeigen meistens schon eine Beziehung auf das Muster; in der dramatischen Litteratur des vorigen Jahrhunderts können wir das bei den Nachahmungen der Emilia Galotti, des Götz und der Räuber ebenso aufweisen, wie bei denen der Miss Sara. Soweit scheint mir von den letzteren kein Stück zu gehen, dass auf die Handlung des nachgeahmten Stückes im Gespräche hingewiesen würde, wie dies in einer Nachahmung der Emilia Galotti, in der Tragödie: Die Gräfin von Wallberg [1] der Fall ist, wo Marinelli und Angelo geradezu genannt werden; aber im übrigen liegen die Anklänge im äusseren Apparat auch deutlich vor.

Ein Blick auf das Personenverzeichnis der genannten Dramen beweist nicht nur ihre Abhängigkeit von der Miss Sara ganz deutlich, sondern zeigt auch, wie sie untereinander zusammenhängen. Mit wenigen Ausnahmen müssen die Personen Engländer sein; man kann nicht genug englisch, um neue Namen zu erfinden, daher combinirt man die vorhandenen in der wunderlichsten Weise; die beiden Namen Marwood und Waitwell veranlassen in der Woodvil die Namen Southwell und Woodvil; im Renegaten heisst der Vertraute Welwood und in Miss Fanny ist er blos als Well zurückgeblieben; während ein bürgerliches Trauerspiel in einem Acte, das 1769 zu Giessen erschien, den Titel Breitwell führt. Granville im Freigeist, Grandlove im Renegaten und Greville in Miss Jenny können die Aehnlichkeit nicht verläugnen; aus dem Granville im Freigeist scheinen auch die beiden Namen Grandfeld und Blackville im Drontheim entstanden. Clerdon im Freigeist klingt als Clarendon in Eduard und Cecilie wieder; Manley in Weisses Amalia, ebenso in Eduard und Cecilie; der Stanley des letzteren Stückes mag mit dem Steely in Miss Fanny zusammengestellt werden.

---

[1] Berlin und Leipzig 1776.

Schliesslich sei erwähnt, welche Rolle der Vorname Amalia spielt: Weisses Drama und das zweite in demselben Jahre erschienene tragen diesen Titel; im Freigeist, in der Woodvil und Miss Jenny kehrt der Name wieder.

Da das bürgerliche Trauerspiel von England nach Deutschland herübergekommen war, so verlegte man dahin auch die Handlung der Stücke; und wenn England nicht selbst der Schauplatz ist, sondern der Orient, wie im Renegaten, oder eine ferne Insel, wie in Miss Fanny, so sind doch die Träger des Interesses Engländer, [1] aus der Heimat entflohen, durch Schiffbruch verunglückt; oder wenigstens muss der Intrigant aus Grossbrittanien stammen, wie in den Lissabonern der 'Schottländer' Sir Carl.

Auch der engere Schauplatz der Miss Sara wird in einigen dieser Stücke beibehalten, so wenn in Weisses Amalia und im Freigeist die Handlung in einer kleinen Stadt Englands und in einem Gasthofe vor sich geht. Die Einheit des Ortes wird ähnlich wie in der Miss Sara behandelt und im Anschlusse an dieses Muster wird die Einheit der Zeit fast überall genau festgehalten; sie spielen von Morgen bis Abend, nur der Rhynsolt geht in der Nacht vor sich.

Entführung oder Flucht vor dem Vater, das Nachreisen des Vaters, um die Entflohenen zurückzubringen, das Nachreisen der Marwood, um ein zerrissenes Liebesband wieder anzuknüpfen: die zwei Momente der Handlung in der Sampson, Entfernung und Nachreisen zu einem bestimmten Zwecke, finden wir in einer ganzen Reihe von Dramen wieder. In Weisses Amalia hat Freemann Sophie entführt und lebt mit ihr unverheiratet, Amalia kömmt nach, um entweder das alte Liebesverhältnis wieder anzuknüpfen, oder um zu verzeihen und die beiden glücklich zu machen; in den Lissabonnern will Sir Carl Isabelle entführen, aber sich nicht mit ihr vermählen. Im Renegaten hat sich der Sohn von dem Vater entfernt; dieser schickt zuerst seinen Vertrauten Wel-

[1] Man meinte wohl auch, das See- und Handelsvolk könne am leichtesten in fremde Länder gelangen. So sind auch in dem Trauerspiele Osmin und Fatime oder die Ueberraschung (Leipzig 1783) die Helden geborene Engländer, und Osmin findet in dem Admiral Richardson seinen Vater.

wood nach, wie Sir Sampson zuerst Waitwell zu Sara schickt; dann kömmt er selbst; er will dem Sohn verzeihen, ihn mit sich nehmen und von dem Unglauben bekehren. Das alte Verhältnis wieder anzuknüpfen und von der Freigeisterei Clerdon zum Glauben zurückzuführen, ist Granvilles und Amaliens Zweck, als sie dem Entflohenen nachreisen. Carl zur 'Tugend und Religion' zurückzubringen, bemühen sich die Mutter und Grandfeld im Drontheim, die Flucht Carls wird hier verhindert. Den Sohn aus seinem schlimmen Leben herauszureissen und in die Einfachheit der väterlichen Hütte zurückzuführen, beabsichtigen die Eltern im Johann Faust; denn auch dieser war geflohen und lebte fern von der Heimath. Und so verfällt auch die Heldin in Sturzens Julie auf den Gedanken, dem väterlichen Hause zu entfliehen: eine energische Handlung, welche den Vater augenblicklich zu Nachgiebigkeit und Versöhnung zwingt; er lässt ihr nachsetzen, sie kehrt zurück und die Ehe mit ihrem Geliebten wird ihr in Aussicht gestellt.

Der Vater in der Miss Sara strebt Versöhnung an; er will das zerrissene Familienband wieder herstellen und das Glück seiner Tochter begründen; alle diese Stücke führen uns in das Familienleben ein, der Rhynsolt macht die einzige Ausnahme. Das ruhige Verhältnis ist entweder zerstört oder ist in der Zersetzung begriffen und es wird Versöhnung angestrebt. Im Eduard wird sie erreicht; beide Liebenden finden ihre Eltern wieder und der Streit zwischen ihnen selbst findet seine Erledigung; Weisses Amalia trägt schon auf dem Titel die Bezeichnung Lustspiel; auch der Bankerot von Dusch führt zu friedlicher Lösung in der durch blinden Lärm aufgeregten Familie; in den Lissabonnern, in der Julie, in Amalia, in Miss Fanny, in dem Nachspiel Jenny trauert der Vater wie in der Miss Sara über seine todte oder wahnsinnige Tochter; im Drontheim die Mutter über den ermordeten Sohn; in der Woodvil, im Renegaten fallen die Väter durch die Hand ihrer Kinder; Unglück und Schmerz lastet schwer über allen Familien, deren Schicksal uns vorgeführt wird.

Das bürgerliche Trauerspiel muss in den meisten Fällen

nothwendig zu einem Conflict des einzelnen mit der staatlichen Gewalt führen. Die Bestrafung durch den weltlichen Richter, Gefängnis oder Galgen steht im Hintergrunde der Handlung und die Organe der Gerechtigkeit selbst können oft schwer vermieden werden.

Lessing ist diesem Momente, welches gerade in seinem Vorbilde, in Lillos Kaufmann von London so peinlich hervortritt, mit ziemlichem Glück entgangen; nicht so die übrigen Dramen. Im Freigeist kommen Clerdon und Henley eher ums Leben, als die weltliche Macht eingreifen kann; aber Clerdon wird die Flucht vor derselben nahe gelegt und wie sie im Leben seines Vaters und vorher in sein eigenes eingriff, wird uns ausführlich dargestellt. In den Lissabonnern entflieht Sir Carl auf seinem Schiffe vor den nacheilenden Häschern; im Eduard spielt der letzte Act vor dem Friedensrichter: Eduard ist bereits zur Gefängnisstrafe verurtheilt, wird aber dann noch freigesprochen; in Brandes' Olivie erscheint der Offizier mit der Wache auf der Bühne und im Rhynsolt werden uns zwei Hinrichtungen in einer Nacht vorgeführt. Im Bankerot von Dusch tritt der Gerichtsbediente auf, um die Siegel an die Schlösser anzulegen; in Miss Fanny ist die Verwicklung darauf gebaut, dass der geschehene Mord sogleich von den Gewalthabern bestraft wird; in Amalia III. 6 gibt Sanville wenigstens vor, dass die Wache da sei, um Amalia auf Befehl des Grafen abzuholen und nur dadurch bewegt er sie, ihm zu folgen. Also überall ist der äussere Zusammenstoss mit dem Gesetze vorhanden; diesen zu vermeiden oder besser gesagt, diesen nicht in seiner nackten Wirklichkeit darzustellen, ist auch dem späteren bürgerlichen Trauerspiele selten gelungen.

VERWANDTE CHARAKTERE.

Auch die einzelnen Charaktere der Miss Sara finden wir in den Nachahmungen wieder: ein schwankender, leicht beweglicher Liebhaber, eine wenig hervortretende, meist passive Frauengestalt, ein teuflischer Intrigant, ein versöhnender Vater oder Freund und ein tugendhafter, salbungsvoller Ver-

trauter; die ganze Stufenleiter vom edelsten bis zum schlechtesten kehrt in fast allen besprochenen Stücken wieder.

Die leichte Empfänglichkeit Mellefonts tritt in Freemann aus Weisses Amalia hervor; er schildert diese Eigenschaft in Worten, die auf Barnwell im Kaufmann und Mellefont ebenso sich beziehen könnten: 'Jugend, Leichtsinn, Eindrücke, die eine neue Schönheit auf mein Herz machte, Ueberraschung, Liebe zu einem glänzenden Leben — was weiss ich — ich verführte sie, sie verführte mich — kurz, ich berauschte mich, ich taumelte, und da ich wieder nüchtern war, war es zu spät, ohne Verletzung der Tugend zurückzukehren, oder einen gedoppelten Meineid zu begehen'. Als Freemann Amalia erkennt, erwacht seine alte Liebe, er erklärt, keine Verpflichtungen gegen Sophie zu haben. Da bringt Amalia das kleine Mädchen, sein und Sophiens Kind, das sie von dem Orte, wo es aufgezogen wurde, weggenommen hat; dadurch wird Freemann wieder für Sophie gewonnen und verspricht sie zu heiraten.

Zwischen zwei Mädchen schwankt Carl Southwell in der Woodvil hin und her. Er gesteht Lucien ganz offen, er wolle Amalie heiraten, dann aber sich heimlich zu ihr schleichen und vergnügte Stunden bei ihr verbringen. Als Amalie in ihrer Tugend und Grossmuth auf seine Hand verzichtet und ihn bittet, er möge Lucie heiraten, da ist sein Gemüth auf der Stelle umgewandelt und er wendet die äussersten Mittel an, um Lucie sogleich zu der seinigen zu machen.

Faust schwankt ähnlich hin und her zwischen Helena und seinen Eltern; III. 5 gibt er den Bitten seiner Eltern nach und will ihnen folgen; aber gleich in der folgenden Scene bringt ihn Helena wieder davon ab; IV. 3 kann er ebenfalls seinen Eltern nicht länger widerstehen und ruft ihnen zu: 'Mein Herz ist ganz Euer. Sieget; meine geliebten Aeltern, umarmet mich'; Helena will ihm folgen; als aber Mephistopheles seinen Sohn als Geisel erklärt, bleibt er.

In den Lissabonnern ist das schwankende der Gesinnung auf Isabelle übertragen, welche durch Sir Carls Erscheinung geblendet, darüber ihren alten treuen Geliebten

gisst; sobald sie aber eindringlich an diesen erinnert wird, kehrt ihre alte Liebe zurück.

Im Freigeist finden wir das Schwanken Clerdons zwischen der Rückkehr zur Religion und zu Amalien einerseits und seinen alten freigeisterischen Ansichten andererseits drei Acte hindurch ausgebildet, und seine Leichtgläubigkeit ist geradezu fabelhaft. Im Drontheim ein ganz ähnliches Verhältnis: Carl schwankt zwischen seiner Mutter und Grandfeld einerseits und dem Verführer Blackville andererseits; so bald die ersteren ihn verlassen und er in einem Monologe sich erweicht zeigt, erscheint Blackville und spottet diese Gesinnung wieder hinweg. Carl ist sich auch wie Clerdon seiner Schwäche vollkommen bewusst; Freigeist III. 6 in der Unterredung mit Amalia sagt Clerdon: 'Ich fühle es, meine Standhaftigkeit ermattet. Wie schwer ist es, Ihnen zu widerstehen, Miss! Ihre Reden haben einen Kampf in mir entzündet, den ich nicht länger aushalten kann'. Drontheim I. 2 sagt Carl vor der ersten Unterredung mit der Mutter zu sich selbst: 'Ja, Drontheim, nimm anizt alle deine Standhaftigkeit zusammen. . . . . Unglücklicher Augenblick! Wann sie izt käme, wann sie izt unwiderstehliche Thränen weinte, wie schlecht würde ich meine Freiheit behaupten'. Nach der ersten Unterredung mit Granville sagt Clerdon II. 4 zu sich selbst: 'Welche unbekannte Regungen bemeistern sich meiner?' und daran knüpft er den Zweifel, ob seine religiösen Ansichten die wahren seien oder nicht; ebenso sagt Carl im Drontheim, nach der ersten Unterredung mit der Mutter I. 4: 'Nur allzusehr haben sie mich gerührt, diese verführische Thränen — Es wachen in mir Gesinnungen auf, deren ich in langer Zeit nicht fähig war' — und dann überlegt er ebenfalls die Wahrheit oder Unwahrheit seiner Ansichten. Auch in anderen Scenen tritt bei Carl das Bewusstsein der eigenen Schwäche deutlich hervor.

Im Glauben schwankend zeigt sich Zapor im Renegaten; grosse Charakterschwäche zeigt Herzog Carl im Rhynsolt; die geringsten Anzeichen vermögen ihn gegen seinen Liebling so umzustimmen, dass er ihn sogleich hinrichten lässt. Dieselbe Leichtgläubigkeit weist Leontio in der Olivie,

Amynt in der Eugenia, und Eduard in dem gleichnamigen Stücke auf. In der Olivie mag eine Reminiscenz an Viel Lärm um Nichts vorliegen; Bardonia lässt eine Kammerfrau die Rolle der Olivie spielen und dadurch wird Leontio von deren Untreue überzeugt. Im zuletzt genannten Stücke ist die Eifersucht über Othello hinausgetrieben; da in so vielen dieser Dramen Briefe, gefälschte und untergeschobene, eine grosse Rolle spielen, so sollte hier vielleicht zum Spott der leichtgläubige Eifersüchtige geradezu als Briefträger auftreten.

Das böse Princip ist in der Miss Sara durch die Marwood vertreten; auch diese Gestalt können wir durch die Reihe unserer Stücke hindurch verfolgen.

Eine übertreibende Copie der Marwood ist zunächst die Gräfin Bardonia in der Olivie. Sie hat schon ein grosses Verbrechen hinter sich, den Mord ihres Gatten; Olivie hat ihr nun ihren Geliebten geraubt, wie sie sich einbildet; sie weiss nicht, dass Leontio mit Olivie schon heimlich vermählt war, bevor er sie noch kannte. Dieser Zurücksetzung wegen muss sie sich rächen: 'Ha! Zittre Unglückliche!' ruft sie schon I. 15 aus und I. 16 wieder 'Ha, zittre! zittre!' und so macht sie sich immer in Verwünschungen und Rache-Ausdrücken Luft, z. B. IV. 1 'Wie nahe verrathen zu werden! Ha Elende! Du eilst in dein Verderben! Du willst es — du selbst! . . . . . Ich muss sie erwürgen die Schlange! — Ich muss!' Sie verwechselt das Pulver gegen die Ohnmacht mit einem Giftpulver; IV. 7 und 8 dringt sie mit dem Dolche auf sie ein, wird aber an dem Morde verhindert: diese Scene ist ganz ähnlich wie Miss Sara II. 7, in welcher Marwood auf Mellefont den Dolch zückt. Und ebenso zieht sie im letzten Auftritt des fünften Actes den Dolch hervor und will Antonio erstechen; Leontio aber 'springt zu und entreisst ihr den Dolch' mit den Worten: 'Rasende! Gieb!' so wie Mellefont zu Marwood sagt: 'Unsinniges Weibsbild!' Sie hat selbst inzwischen durch Zufall das Pulver bekommen, das sie Olivien bestimmt hatte; da gesteht sie:

Es war Gift! Ich wollte sie tödten; . . . . Du? du? *(Die Wuth bemeistert sich ihrer, sie will sich aufrichten und auf Olivien*

zuеilen, fällt aber wieder zurück.) Zu spät! Zu spät! Höllisches Feuer! Hülfe! Ach! Keine Erbarmung? *(Mit einem Blick auf Olivien).* So starb er — dein Vater! Hülflos wie ich! Die Nacht bedeckte seine Marter. Furien! ihr zerreisst mich *(sie stirbt).*

Bardonia nennt den Namen Gottes nicht; sie bittet auch Niemanden um Verzeihung, zeigt keine Spur von Reue.

Mit Ausnahme des letzteren Momentes hat Brandes in der Olivie sich selbst copirt, nämlich seinen William Siward in Miss Fanny: dieser übersieht 'kalt die ganze unabsehliche Reihe von Lastern', die er verübt; empfindet die schrecklichste Reue, bittet Nelton und seinen Vater um Vergebung, und dann folgt die ähnliche Sterbescene.

Dort erwartet mich die Hölle, mir den verdienten Lohn zu geben. — Ha! — Jetzt! Jetzt kömmt er, — der grausame Augenblick! . . . . Weh! — ich sehe den schrecklichen Richter! — Er reisst mich zu einem Abgrunde — voller ungeheurer Furien! Wie sie mir entgegen heulen! — Weg! Ihr zerreisst mich! — Ha! — Jetzt stösst mich seine Hand zu ihnen hinab! Wehe mir! — Ach Gott! — Gnade! Ha! *(stirbt).*

Aber nicht blos im Sterben, auch im Leben muss William Siward mit den Bösewichtern der anderen Stücke verglichen werden. Er ist Tyrann seiner Unterthanen und Unterthan seiner Lüste; da ihm Miss Fanny gefällt, erdichtet er sogleich ein eigenes Gesetz, welches sie von ihrem Geliebten trennen muss, und um seine Lust zu befriedigen, scheut er kein Mittel, selbst den Vatermord nicht. Er theilt mit den übrigen Charakteren dieser Art, dass er in echt teuflischer Gesinnung den anderen kein Glück gönnt, wenn er selbst unglücklich ist, und theilt mit ihnen die Freude an der Marter der anderen, wie beides in folgendem Monologe II. 9 zum Ausdrucke kommt:

Die ganze Welt soll mein Opfer sein! . . . . Ich muss sie besitzen, und sollte ich sie auch nur den einen Augenblick besitzen, wenn der andere darauf folgende mein Tod wäre . . . . . Es bleibt mir noch eine Wollust. — So viel Elende, die ich alle verabscheue, sollen mir den Weg dahin bahnen! — Alles, was ich sehe, soll voran! — Bin ich nicht glücklich, soll kein Wurm glücklich sein! Alles, meine Henkerin, mein Vater selbst. soll mein Opfer werden! — Und, — der verfluchte Sclave! Der Urheber meiner Raserei, Nelton! — Vermaledeiter Name! Das verworfene Geschöpf soll erst tausendfache Martern em-

pfinden, und dann — dann, wenn ich unaussprechlich elend bin, wenn ich keine Opfer mehr habe, dann mag die Hölle mein Antheil sein!

Als tyrannischer Regent, der die Liebenden zu trennen sucht, um seine Lust zu befriedigen, tritt uns Rhynsolt entgegen; er scheut kein Mittel, lässt sogar seinen Nebenbuhler hinrichten. Das Charakteristische ist auch hier wieder die teuflische Freude an der Ausführung des Vorhabens, das höhnische Lächeln, als er Sapphira in den Kerker zur Leiche ihres Gemahls schickt; er schwelgt in seiner Schlechtigkeit und Rache, so als Sapphira I. 5 zu seinen Füssen liegt und zu ihm flehend sagt: 'Ach! wie kann dich ein Sieg ergötzen, der mich ewige Thränen kosten wird!' sagt Rhynsolt (vor sich): 'Welche kostbare Rache für eine Zähre, die sie mir ausgepresst hat! Der Schmerz macht sie noch schöner'. Sein Tod wird uns auf der Bühne nicht vorgeführt, wir erfahren nur davon: 'Mit knirschender Wuth verfluchte Rhynsolt die Tage seines Lebens und seine Schicksale'.

Das Triumphiren über das Opfer ist am stärksten im Freigeist und in den Lissabonnern ausgebildet. In dem letzten Stücke ist es Sir Carl, der bevorzugte und dann verschmähte Geliebte, welcher in wenigen Augenblicken sich eine complicirte Rache ausdenkt und sie auch durchführt; die 'triumphirende Bosheit' heisst ihn dann, bevor er auf das Schiff geht in einem Briefe, wie Marwood, die Details dieser Rache auseinandersetzen; er fühlt in der Mittheilung selbst eine gewisse Beruhigung; denn der Brief beginnt: 'Mein Unternehmen ist fehlgeschlagen, und nie würden Sie sonst mich als den Urheber desselben entdecket haben; itzo aber sollen Sie es wenigstens ganz wissen'. Der Schluss des Briefes ist eine genaue Copie jenes in der Miss Sara: 'Ich befand mich bei Elviren, und niemand als Isabelle war bei ihr, die zu bestürzt schien, als dass sie auf mich Acht geben konnte. Ich sahe eine Tasse Thee stehen, die Osmyde eben als sie weggieng . . . . . einschenkte. Ich hatte auf eine Gelegenheit von dieser Art gehoffet, und mich darauf vorbereitet. Das übrige halte ich also Ihnen zu sagen für überflüssig. Carl'.

Im Johann Faust zeigt Mephistopheles Züge der Marwood in der Scene, worin er den Knaben als Geisel er-

klärt. Aber auch Helena ist eine Art Marwood, wenn sie ihren Sohn zu ermorden droht, falls Faust seinen Eltern folgte; wenn sie Faust III. 6 zuruft: 'Entschliess Dich! — Geh', flieh'; aber nimm dies unschuldige Blut und meine Verwünschungen mit Dir! . . . . Nähere Dich nicht oder Eduard ist des Todes!'

Auch auf Lucie Woodvil sind Züge der Marwood übergegangen; sie fühlt sich zurückgesetzt und verlassen und denkt nur an Rache. Sie wünscht ihrem früheren Geliebten I. 5 eine ungetreue Gemahlin, die er aber zärtlich lieben solle, und malt ihm die Qualen, die er dann empfinden werde, mit grellen Farben aus; sie schliesst: 'Verzweifle unter den Martern einer unvergoltenen und verachteten Liebe, und Lucie wird sich sodann über dich freuen'. Auch folgenden Gedanken finden wir bei ihr wieder, der uns schon öfter begegnet II. 10: 'Aber dir schwöre ich, o Rache, Lucie soll nicht unglücklich werden, ohne noch andere mehr neben sich unglücklich zu machen', und mit einiger Variation IV. I: 'Kann ich es ausstehen, andere neben mir tugendhaft zu sehen, ohne es selbst zu sein? Dass sie doch alle so lasterhaft wären, als ich'. Auch hier wieder die selbstgenügsame Freude an der Rache III. 3: 'Auf Lucie! die Opfer deiner Rache sind bereit. Gieb ihnen den tödtlichen Streich. Sieh diese Qual, mit der ihre treulose Seele von ihnen flieht. Freue dich noch einmal über ihre Qual, verzweifle sodann und stirb'.

Blackville im Drontheim wurde Carls Freund und Verführer, um sich 'von seinem Vermögen zu bereichern'; als er sieht, dass er seinen Einfluss auf ihn verloren habe, so will er sich rächen; er verwendet ihn zu der Entführung, in der Absicht, dass diese That, wenn er geflohen sei, an Carl bestraft werde. In seiner stark hervortretenden Sinnlichkeit kann er mit Rhynsolt verglichen werden; er geht so weit, dass er sich vornimmt, die unglückliche Entführte seiner Sicherheit aufzuopfern, 'so bald er seine viehische Begierde gesättigt'. Wieder ist es die Sterbescene, welche zeigt, wie sehr er mit den anderen Bösewichtern, besonders mit Henley, verwandt ist. Ohne Reue 'mit einem verspottendem Ge-

lächter' verbringt er seine letzten Augenblicke und enthüllt triumphirend seine Gesinnung:

Ich sterbe vergnügt, sind gleich nicht alle meine Wünsche erfüllt, so wird mich doch der Trost jenseits des Grabes begleiten, es werde mir nicht an Gesellschaftern mangeln, meine Gegenwart werde selbst in der Ewigkeit, die Martern des durch mich verführten Dronthheims unendlich vermehren — seine Anverwandten werden nie ohne Thränen an mich zurückdenken — sie werden mein Andenken verfluchen — aber sie können gewiss versichert sein, dass ich mit Vergnügen ein Teufel geworden wäre, um sie vielleicht auch noch zu verführen, oder doch ewig zu peinigen.

Sein Tod wird uns nicht auf der Bühne dargestellt, und ausser in den oben angeführten Worten drückt er sich nirgends so unumwunden aus; die Monologe Henleys fehlen; aber die grosse Sterberede scheint für den Intriganten jener Zeit unumgänglich.

Am nächsten mit Blackville ist der Bösewicht in der Amalia zu vergleichen, Charles' falscher Vertrauter Sanville; am nächsten zu vergleichen schon deshalb, weil Sinnlichkeit die Triebfeder seiner verrätherischen Handlung bildet. Er erscheint im ersten Acte nur in den zwei Schluss-Scenen und bleibt da von untergeordneter Bedeutung. Im ganzen dritten Acte sind Sanville und Amalia allein die auftretenden Personen. Was er sich in der ersten Scene dieses Aufzuges vornimmt, ihr Herz nicht nur zu erschüttern, sondern auch niederzuwerfen, das gelingt ihm durch 'seine Gehülfen, Liebe, Schrecken, Mitleid, Gefahren', die er eben da herbeigerufen hat; es gelingt ihm aber vor allem durch die verschiedenartigsten Betrügereien, welche er vorbringt. Amalia folgt ihm also wirklich. Er tritt dann nur am Schlusse wieder auf, um sein scheussliches Attentat auf Amalia genau zu beschreiben und, nachdem sie ihm verziehen, sich selbst zu tödten. Er stirbt mit den Worten: 'Du aber — o Hölle! — empfange dein Opfer!'

Den Intriganten dürfen die Vertrauten nicht fehlen, bei Marwood und Woodvil sind es die Kammermädchen, wie bei Millwood im Kaufmann von London; bei Henley und William Siward die Diener; bei Rhynsolt sein Geheimschreiber Siegmund; bei Bardonia ein gewisser Riccaldo, der

aber selbst an der Verwickelung der Handlung betheiligt ist. Das Gewissen macht sich bei Widston im Freigeist, bei Siegmund, bei Bates in Miss Fanny, bei Friedrich im Drontheim geltend, indem sie der Verbrechen ihres Herrn satt werden und dieselben zu vereiteln suchen oder wirklich hindanhalten. Ueber die Schablone von Theater-Vertrauten gehen diese Figuren kaum hinaus.

Auch die anderen Gestalten der Sara lassen sich verfolgen: Sara selbst, der Vater und der tugendhafte Bediente. Nur sind diese Figuren nicht mehr so ausgeprägt, um dasselbe Interesse wie Mellefont und Marwood mit ihren Nachkommen zu erregen.

Die nach der Sara gebildeten Frauen greifen ebenso wenig, wie sie selbst, energisch in die Handlung ein; sie werden immer blässer und blässer, wie uns schon Brawes Amalia zeigte.

Die von Waitwell abstammenden treuen Diener entwickelten in den übrigen Dramen ihre Gabe zu lehren und zu predigen noch mehr. Am getreuesten hat auch diese Gestalt Brandes in der Miss Fanny copirt, und die Klotzische Bibliothek hat Recht, wenn sie (2, 643) Well den wahren Zwillingsbruder von Waitwell nennt, 'ausser dass uns Waitwells gutes Herz ungleich mehr rührt'.

Auch die Väter oder diejenigen, welche deren Stelle vertreten, lassen sich in eine Kategorie zusammenfassen: sie sind meist aufbrausend und jähzornig, verstossen die Kinder in der ersten Erregung; empfinden aber bald tiefe Reue und streben mit allen Mitteln Versöhnung und Wiedervereinigung an.

VERWANDTE SITUATIONEN.

Die Nachahmung der Sara und die Verwandtschaft der bürgerlichen Trauerspiele erstreckt sich nicht bloss auf die Aehnlichkeit im Stoffe und in den Charakteren; auch einzelne Scenen, einzelne Situationen und sonstige Züge finden wir in deutlicher Reminiscenz wieder.

So hat die dritte Scene des ersten Aufzuges der Sara das Modell für die dritte Scene der Miss Fanny abgegeben.

Mellefont: Wieder eine Nacht, die ich auf der Folter nicht grausamer hätte zubringen können! — Norton! — Ich muss nur machen, dass ich Gesichter zu sehen bekomme. Bliebe ich mit meinen Gedanken länger allein, sie möchten mich zu weit führen. — He, Norton! Er schläft noch. Aber bin ich nicht grausam, dass ich den armen Teufel nicht schlafen lasse? Wie glücklich ist er! — Doch ich will nicht, dass ein Mensch um mich glücklich sei — Norton!

John Siward: Ich kann der Ruhe nicht geniessen; tausend Gedanken quälen mich. — Alles schläft, nur ich wache und werde von den erschrecklichsten Vorstellungen beunruhiget. — Well! — er schläft ohne Sorgen, in der sanftesten Ruhe — Der ehrliche Mann! . . . . . Bald wird der Tag anbrechen. — Ich muss jemand um mich haben, der mir meine Gedanken zerstreuen hilft. — Well! — Niemand ist geschickter, meinen Kummer zu lindern, als dieser ehrliche Alte. — Well!

Sara I. 7, die Scene, worin Mellefont die aufgeregte Sara beruhigt, und sie ihm ihren Traum erzählt, scheint besonders zur Nachahmung gereizt zu haben und für den Anfang eines Dramas bequem gewesen zu sein.

Im Rhynsolt kommt in der zweiten Scene der Herzog aufgeregt durch Bedenken über Danfelds Verurtheilung zu Rhynsolt, und dieser hat Mühe, ihn von neuem zu überzeugen und zu beruhigen. Im Freigeist ist es ebenfalls die zweite Scene, in welcher der aufgeregte Clerdon zu Henley kommt und dieser seine Scrupel verscheucht. Der Drontheim beginnt mit Carls Worten: 'Welche Traurigkeit hat sich izt meines Herzens bemeistert — Meine gewöhnliche Standhaftigkeit verlässt mich'; und sein Diener Philipp hat Mühe ihn zur Geduld zu vermahnen. Miss Jenny beginnt mit der Frage Amaliens: 'Werden sie denn aber niemals aufhören betrübt zu sein?' worauf Jenny antwortet: 'Wenn mich das Andenken meines Schicksals verlassen wird. Mein Unglück ist einmal geschehen, worüber soll ich in der Welt wohl noch froh sein?' Und so sitzt auch Cecilie im Eduard in ihrem Zimmer, den Kopf auf den Arm gestützt, in einer nachdenkenden und betrübten Stellung: 'Traurige Bilder' sind ihre ersten Worte.

Die Ursache der Unruhe und Traurigkeit ist meistens ein Traum, wie denn Träume in einer ganzen Reihe von gleichzeitigen Dramen eine wichtige Rolle spielen; sie sind

sämmtlich prophetischen Inhaltes, zeigen die Handlung des Stückes in einem Bilde und in den Bildern selbst ist wenig Abwechselung. Ganz ähnlich sind vor allem die Träume in der Sara, im Freigeist und im Brutus; der in dem letzten Stücke gleicht auffallend demjenigen im Codrus: die Schilderungen der Zerstörung Roms und Athens stimmen in einzelnen Ausdrücken sogar wörtlich überein. Miss Jenny im gleichnamigen Stücke, Cecilie im Eduard, Helena im Faust hatten gleichfalls in der dem Stücke voraufliegenden Nacht einen solchen Traum. Immer schenkt die betreffende Person dem Traume Glauben, und erst der kühlere Verstand einer zweiten Person beseitigt dessen Einfluss und bezeichnet ihn als blosses Spiel der Einbildungskraft. Da im Drontheim kein Traum erzählt wird, so sucht der Verfasser das Motiv auf andere Weise zu verwerthen; Blackville fragt Carl, als er seine geänderten frommen Gesinnungen erfährt, 'ob die Luft ansteckend sei, ob ihm ein Gespenst erschienen, oder ob sich sein wankelmüthiges Herz durch einen furchtbaren Traum habe erschrecken lassen'.

Da in keinem dieser Stücke, ausser in der Woodvil zwei Frauencharaktere sich direct entgegengestellt werden so ist es auch zu erklären, dass die grosse Scene zwischen Sara und Marwood am Schlusse des vierten Actes keine Nachahmung fand. In der Woodvil II. 6 ist wohl der Versuch gemacht, aber gänzlich mislungen.

Wie die Sterbescenen der Intriganten eine grosse Aehnlichkeit aufweisen, so zeigen auch die anderen Rollen eine gewisse scenische Verwandtschaft. Mit Vorliebe lassen sich edle Sterbende nach ihrer Verwundung nochmals auf die Bühne führen und halten lange Reden. Immer verzeihen sie allen, die sie beleidigt haben, schliessen mit der Welt ab und sterben in wonniger Vorempfindung der nahen Seligkeit.

Sehr auffallend ist die Aehnlichkeit zwischen der Sterbescene Granvilles im Freigeist IV. 6 und der Grandloves im Renegaten V. 5. G r a n v i l l e, der ausserhalb der Bühne im Zweikampf verwundet worden war, wird von Truworth und einem Bedienten hereingeführt:

Setzt mich hier nieder, meine Freunde, und entfernt euch .... Bemüht euch nicht, mir Hilfe zu schaffen. Ich empfinde es, sie würde fruchtlos sein — Stille deine Thränen, Truworth, und auch du, dessen Treue gegen mich nicht die Treue eines Bedienten, sondern eines Freundes gewesen. — Wie kränkt es mich, dass ich die Welt verlassen muss, ehe ich beiden die Zärtlichkeit zu vergelten vermag.

Grandlove, der auf der Bühne verwundet worden war, wird wieder auf dieselbe zurückgeführt:

Nicht weiter traget mich. Hier, Freunde, setzt mich her.
Wie bin ich matt! — Wie wird — der Athemzug mir schwer!
Hier lasst mich sterben! Ach! — geliebteste Therise,
O Tochter, weine nicht ...... *(zu Welwood):*
Du, Alter, fasse dich, Gott wird den besten Segen
Für deine Treu an mir auf deine Scheitel legen,
Damit dein Jubel ihn in heitren Tagen preist.

Ihre Mörder verlangen den Fluch von ihnen, beide aber verzeihen ihnen, wollen sie umarmen und in ihren Armen sterben.

Granville: Nein, Clerdon, ich kann nichts, als Sie segnen. Meine Religion befiehlt es, und wie leicht wird die Pflicht meinem Herzen!

Grandlove: Verzeihn ist eines Christen Pflicht,
Mit Freuden thu ich sie, wenn ich dich glücklich mache,
Du hast mich sehr gekränkt. Verzeihn sei meine Rache.

Beide bitten ihre Mörder nicht zu verzweifeln und wieder Christen zu werden.

Clerdon: Ich ... kann nichts als verzweifeln.

Granville: Halten sie ein Clerdon. Gönnen Sie mir doch die Freude, Sie ruhiger zu sehn, ehe ich sterbe. — ... werden sie wieder, was sie vormals waren, der Bekenner einer Religion .... sein Sie ein Christ.

Grandlove: Lass die Verzweifelung doch nicht dein Herz besiegen,
Sei wiederum ein Christ, so sterb' ich mit Vergnügen.

Endlich die letzten Worte beider:

Granville: Unaussprechliche Wollust ergiesst sich durch meine Seele. — Grosse, — ein nahes Glück weissagende Empfindungen bemeistern sich meiner; mein entzücktes Ohr höret die Harmonien der Unsterblichen! .... O träufle Trost auf ihn (Clerdon) herab, du, zu dem sich mein Geist voll Ungeduld aufschwingt, und auch mir —

Grandlove: Die Welt zerfliesst vor meinen Blicken
Tief hin ins Leere! — Gott! welch nie gefühlt Entzücken

Strömt durch mein Herz! — O Glück! Wie selig ist der Tod! —
Ich höre Harmonien. — Mein Mittler und mein Gott,
Nimm meine Seele auf!

Aus der Vorrede zum Renegaten ergiebt sich, dass Breithaupt diese Scene erst bei der Ueberarbeitung hinzugefügt habe, und es ist ganz deutlich, dass ihm Brawes Stück dabei als Muster vorschwebte.

Mellefont stirbt mit den Worten: 'Was für fremde Empfindungen ergreifen mich! — Gnade! o Schöpfer, Gnade!' Sara mit den Worten: 'Mein Auge bricht. — Dies war der letzte Seufzer! . . . . . . Der Augenblick ist da! Mellefont – mein Vater' — Carl im Drontheim mit folgenden Ausrufen: 'Ach! — Gott! — Welche ungewöhnliche Empfindung — — Nun fühle ich es — mein Lebensende ist nahe — der Nebel des Todes verfinstert mein sterbendes Auge — der Himmel eröffnet sich meiner nur bald — entkerkerten Seele — Brich brechende Hütte — — Schon eile ich den Armen meines Erlösers entgegen'; Isabelle in den Lissabonern: 'Mein Vater, fröhlich umnebeln mich schon — sie sind es — die Vorstellungen der schönsten, der letzten Nacht!' Amalia in dem gleichnamigen Stücke: 'Nun ists geschehen! Empfange du sie, Gott der Erbarmung! Meine scheidende Seele'.

Wenn Sara III. 3, nachdem sie Waitwell durch eine Unwahrheit zum Lesen des Briefes bewogen hat, zu ihm sagt 'Du alter Betrüger', so bringe ich damit in Zusammenhang, dass in allen diesen Dramen den Dienern gegenüber ein etwas härterer Ton angeschlagen wird, und dass Zornausbrüche, wie jener der Sara, sehr häufig sind.

So sagt Clerdon I. 5 zu seinem treuen Diener Truworth als ihn dieser vor Henley warnt: 'Schweig, Unverschämter! . . . . Fliehe meinen Zorn, Elender!' Der Vater in der Julie sagt zu dem Bedienten 'Kerl weisst du nichts um ihre Flucht? Kerl rede — ich will dich foltern lassen'. Auch Rhynsolt droht seinem Vertrauten mit dem Tode für die Untreue; William in der Miss Fanny antwortet seinem treuen Diener Well, der ihm Vorstellungen über seine Grausamkeit machte (I.9):

Verwegener! danke es meiner Nachsicht. Deine Frechheit verdiente deinen Untergang. — Geh, sage ich dir, oder meine aufgebrachtere Wuth möchte dein wahnwitziges Gehirn zerschmettern.

Zu vergleichen wären die ersten Scenen im Rhynsolt mit einigen im Freigeist. Siegmund, der jeden verbrecherischen Schritt mit seinem Herrn getheilt, fühlt jetzt, als er wieder Zeugnisse fälschen muss, welche direct zum Untergange des Opfers führen sollen, starke Gewissensbisse, wie Widston, als ihm Henley den ganzen Racheplan entwickelt. Rhynsolt nennt ihn 'kleiner Geist', nennt die Gewissensbisse 'die närrischen Vorurtheile, die Märchen, welche uns von dummen Leuten, denen man unsre ersten Jahre anvertrauet, beigebracht sind', wie sie im Freigeist II. 5 'die Vorurtheile unserer thierischen Jahre' und öfter 'die Vorurtheile der Kindheit' genannt werden; wie auch in der Woodvil von den 'kindischen Begriffen von Laster und Tugend', im Drontheim von 'jugendlichen Schwachheiten' die Rede ist. Siegmund dringt weiter in ihn; aber Rhynsolt bricht das Gespräch kurz ab mit den Worten: 'Ich gebiete dir, deinen Besorgnissen Einhalt zu thun'; ebenso bricht Clerdon ein ähnliches Gespräch mit seinem Diener Truworth I. 5 ab: 'Ich gebiete es dir, rede mir niemals mehr davon'.

Auch in der Woodvil lassen sich einige Züge auffinden, welche ähnlich im Freigeist wiederklingen.

Wilhelm (I. 1): Wer weiss, von wie vielen künftigen Lastern ich noch die elende Ursache bin? Wer weiss, wie viel Personen ich, auch ohne dass ich sie kenne, bereits zu Verbrechern gemachet habe, oder noch machen werde? Clerdon (V. 3): öffentlich . . . öffentlich erfrechte ich mich, ein Feind Gottes und der Religion zu sein, öffentlich ihnen den Krieg anzukündigen! — Und wie manchen rissen vielleicht meine unsinnigen Reden zu gleichem Aufruhr fort! Welch entsetzliches Weh wird die zerstörte Tugend über mich ausrufen!

Lucie (V. 7): Ja, diese Peiniger, diese Vorboten noch grösserer Qualen, wenn sie möglich sind, diese Angst, diese Verzweiflung, sagen sie mir nicht, was ich bin? Hölle sich deinen Raub! was verziehst du?

Clerdon, z. B. (V. 1): Hinweg, quälende Vorstellungen! Lasst ab mich zu tödten! . . . . Hier, nur hier lasst mich, Peiniger ruhen . . . . Und du verzeuchst noch Rache? . . . Warum bin ich noch? (V. 3): Deine beleidigte Religion ruft dich zur Rache — Sie muss wahr sein, diese Angst, diese brennende Verzweiflung, die in mir wüthet, lehrt es

mich! .... Diese nagende Angst, diese namenlose Pein vermag ich nicht zu ertragen.

Carl (V. letzter Auftritt): Verbirg mich Erde, verbirg mich! Sei gütiger als die Menschen, die mich verfolgen! Clerdon (V. 3): O Erde, decke mich vor ihm! O Vernichtung, komm über mich! —

In der Woodvil lässt der Vater den Sohn nach America transportiren, um ihn von seiner Geliebten zu trennen. Merkwürdig, dass dasselbe Motiv in Eduard und Cecilie wiederkehrt und dass Sanville in der Amalia vorgiebt, Graf Charles sei von seinem Vater auf ein Schiff gebracht worden, das nach America abgeht.

Lessing fällt es nicht ein, seiner Sara eine ausdrückliche Moral aufzuheften. Der Freigeist fliesst so von Moralität über, dass die Moral überflüssig wurde. Auch im Drontheim, in der Amalia, in der Julie und in der Miss Jenny tritt keine Moral am Ende hervor. Dagegen tragen die anderen bürgerlichen Trauerspiele ihre Moral deutlich zur Schau; sie kommen damit wohl einem Bedürfnisse der Zeit entgegen, die oft selbst beim Lustspiele und in der Posse die Moral nicht vermissen wollte; sie beweisen aber auch, wie die älteren Tendenzen des Dramas noch in diese neue Gattung sich fortpflanzten. Im Rhynsolt apostrophirt Carl selbst die Beherrscher der Welt und ermahnt sie zur Gerechtigkeit, nachdem schon II. 6 der Geheimschreiber Eduard die Regenten angeredet hat, um sie auf Carls Thränen aufmerksam zu machen, die er 'sich und der Tugend zur Ehre' weinte. In der Woodvil sagt Sir Robert zu seiner Tochter: 'Lass uns aus Carls und Luciens unglücklichem Beispiele lernen, dass demjenigen das grösste Laster nicht weiter zu abscheulich ist, der sich nicht scheut, das allergeringste auszuüben'. In den Lissabonnern lauten die Schlussworte: 'Vertraut euch dem Lasterhaften! — Ein Unglück darf ihn nur treffen, so wird seine Wuth euch dasselbe unendlich vergrössert eigen machen!' Der Renegat weist auf den mächtigen Trost, den das Christenthum beim Tode gewährt. In der Miss Fanny stellen die Schlusssätze unter anderem den Selbstmord als ein schreckliches Laster hin, 'das nur kleinen Seelen eigen ist', und dann wird die allzu grosse Zärtlichkeit der Väter gegen

ihre Kinder getadelt. In Weisses Amalia wird das tugendhafte Herz gepriesen und 'die Handlungen, durch die wir andre auf der Welt glücklich machen'. In Eduard und Cecilie ist das *fabula docet* schon durch den zweiten Titel ausgedrückt, wird aber auch am Schlusse mit grösster Emphase ausgesprochen: 'O! möchte doch die Welt aus unserm Beispiele lernen, dass Eifersucht die grösste Klippe der Standhaftigkeit ist!' —

Mit Ausnahme des Renegaten, der in Alexandrinern geschrieben, sind alle besprochenen Dramen in Prosa abgefasst, die sich natürlich an Lessings Prosa in der Sara anschliesst. Der Einfluss Lessings ist freilich nicht in allen Stücken gleich gross, die von ihm geschaffene Dialogform nicht überall mit derselben Geschicklichkeit gehandhabt; doch kehren fast überall einzelne Scenen oder Wendungen wieder, in denen die Einwirkung ganz unverkennbar ist; besonders häufig findet sich die in Capitel II für die Sara als charakteristisch nachgewiesene Form der Wiederholung. Sclavische Abhängigkeit von Lessings Stil liegt im Rhynsolt, in der Woodvil, im Drontheim und in Miss Fanny vor; in den übrigen mischen sich fremde oder selbstständige Elemente ein. Die Lebhaftigkeit des Stiles, wie sie der letzte Act des Freigeistes zeigt, erreicht Pfeil in der Woodvil, besonders in den erregten Reden und Flüchen der Lucie; Lieberkühn in Isabellens letzten Reden. In den übrigen Dramen zeigen meist die triumphirenden Hymnen der sterbenden Intriganten eine lebhaftere, oft übertriebene Sprache. Von Einzelheiten sei nur die Häufung der Ausrufungen erwähnt, womit schlechte Dichter so gern ihre Unfähigkeit maskiren, z. B. in der Sapphira (I. 7): 'O Gedanken! worüber die ganze Natur erbebt. Tod! Sterben! Ewige Trennung!' In der Miss Fanny (II. 9): 'Ha! Verrätherin! Himmel! Musste sich mein Stolz so weit herunterlassen! — Zu ihren Füssen? Dieser Triumph!' Ebenda (V. 7): 'Hier ist mein Freund, mein Trost, mein Glück! — Komm Verderben, Elend, Marter, Noth, Tyrannen der Erde! Kommt! Kommt gehäuft; stürzet vereiniget auf mich herab!' In der Olivie (II. 8): 'Verbrechen! Schande! Gräuel! Ha, Rache! Rache!'

DAS MOTIV DES VATERMORDES.

Schon bei der Besprechung des Freigeistes und des Brutus habe ich darauf hinweisen müssen, dass der Vatermord eine hervorragende Stelle in beiden Dramen einnimmt, und ich glaubte beim Freigeist den Einfluss einer Scene der Miss Sara, beim Brutus eine entschiedene Nachahmung des Mahomet von Voltaire constatiren zu können. Das Motiv des Vatermordes zieht sich nun in merkwürdiger Weise durch eine ganze Reihe von gleichzeitigen bürgerlichen Tragödien, ja es lässt sich die Beliebtheit der poetischen Darstellung desselben noch in weiteren Kreisen verfolgen.

In Breithaupts Renegaten will Zapor den Vertrauten seines Vaters, Welwood, weil er seiner Predigten überdrüssig ist, ermorden; in der Dunkelheit trifft er den Vater selbst; die Erkennung tritt erst nach geschehenem Morde ein. Dasselbe in Lucie Woodvil: Lucie erfährt erst, nachdem der Vater bereits todt ist, von dessen Freunde, an wem sie sich vergriffen. Diesen beiden Dramen steht der beabsichtigte aber verhinderte Vatermord in Miss Fanny gegenüber.

Schon im ersten Acte nach einem Wortwechsel mit dem Vater ruft ihm William zu (I. 6): 'O das geht zu weit! — Zittern sie für ihr eigenes Schicksal! — Genug! Ich verlasse sie, und schwöre ihnen, meine Rechte zu gebrauchen, selbst wider sie!' Im zweiten Aufzuge hat der Gedanke sich des Vaters zu entledigen, bereits Wurzel geschlagen und er lässt seinen Diener Bates merken, dass er desselben überdrüssig sei (II. 2): 'Seine ewigen Ermahnungen und Vorstellungen sind mir unerträglich; bei meiner jetzigen Verfassung werde ich denselben mehr als jemals ausgesetzt sein . . . . Möchte er doch nur bald ein Ende machen!' Als aber Bates antwortet: 'So wünschen Sie seinen Tod?' ruft er unwillig: 'Was? — Nein! den wünsche ich nicht!' — In einer späteren Unterredung mit dem Vater (III. 4) will dieser 'den Trieb, den die Natur den Kindern sonst gegen ihre Eltern einflösset', in ihm wecken, und William erwidert ihm mit einer Argumentation, die uns sofort an Franz Moor in den

Räubern I. 1 und II. 1 erinnert, nur dass Franz sie in einem Monologe vorbringt.

Was für Dank bin ich Ihnen denn schuldig? — Mein Dasein beförderte keine Absicht auf meine Person; nur Ihr Vergnügen war die sinnliche Ursache meines Daseins. Da die Natur mich Ihnen schenkte, so war es Ihre Schuldigkeit mich zu erziehen. — Das erste verdient keinen Dank, und das letzte war Ihre Pflicht. — Dass Sie endlich, da Sie zur Regierung vor Alter untüchtig geworden, mir die Herrschaft übertragen, dieses erfordert die Vernunft, die Billigkeit; und auch dies war eine Pflicht, die Sie mir schuldig waren, und zu welcher Sie doch in kurzer Zeit der Tod gezwungen hätte.

Auch in den folgenden Reden Williams finden sich Stellen, welche mit jenen berühmten Compositionen Schillers Aehnlichkeit haben.

(III. 5) Was liegt der Welt an dem Schicksale eines alten abgelebten Mannes? Sein Leben ist ihr von geringem Nutzen; kaum, dass er bemerkt wird. — Aber, — einen Vater! — Fort verhasster Einwurf! — Ist mir mein Leben, meine Sicherheit lieb? — Wohl! so opfere ich einen alten Greis, der mir verhasst ist und — der mir beides rauben kann. —

(III. 6) Es ist wahr; ein hergebrachtes Vorurtheil setzt auf das Leben unserer Blutsfreunde einen grösseren Werth, als auf das Leben anderer Menschen; es sei auch Wahrheit, — so ist doch die Nothwendigkeit für mich ein Gesetz. — Sein Tod muss mir Bürge für mein Leben sein.

Der Vater wird durch Zufall gerettet, und Steely, der alte Vertraute desselben ermordet.

Nicht eigentlich Vatermord liegt im Johann Faust vor; aber Helena, welche die That vollbringt, ist Theodors Schwiegertochter und sie hat das Gefühl, eine That zu begehen, welche dem Vatermorde gleich kommt. Nachdem ihr Mephistopheles Theodors Ermordung als das einzige Rettungsmittel für ihren Gatten und Sohn vorgeschlagen hat, überlegt sie lange IV. 5. Schon ist sie entschieden: 'Ich will, ich muss sie retten. Stirb, stirb!' Da ruft sie sich selbst wieder zu: 'Grausame, sieh' diesen armen Greisen, wie er Dich segnet, wie er Dich anspricht: Tochter, warum tödtest Du mich? Nein, leb', ich kann Dich nicht beleidigen'. Auch in dem Monologe zu Beginn des fünften Aufzuges spricht sie immer von ihm, wie von ihrem eigenen Vater und nachdem sie ihn wirklich ermordet hat, bittet sie ihn

mit dem süssen Namen Vater nennen zu dürfen. Im Drontheim wird Carls Grossvater in seiner Gegenwart und mit seiner Hülfe verwundet; man erfährt aber im weiteren Verlaufe nicht, ob die Wunde tödtlich gewesen ist.

Auch für diese Dramen glaube ich eine doppelte Beeinflussung annehmen zu dürfen; einerseits Mahomet und andererseits Lillos Kaufmann von London. In dem letzteren Stücke ermordet nemlich Barnwell seinen Onkel, den Bruder seines Vaters, seinen Wohlthäter und Vormund. um ihn zu berauben. Charakteristisch ist dabei zunächst eines: die Ermordung während des Gebetes. Bei dieser Vergleichung lässt sich studiren, wie allmählig das feinere poetische Gefühl abhanden kommt; 'den Bösewicht betend aus der Welt zu schaffen, leidet das geistige Gefühl Hamlets nicht, noch weniger das zartere Gefühl des Dichters, der diesen Jüngling wie seinen Liebling bewachte'. [1] Im Mahomet macht schon Omar III. 5 den Vorschlag, den Zopire während des Gebetes ermorden zu lassen: 'Là, cette nuit, Zopire à ses dieux fantastiques offre, un encens frivole et des vœux chimériques. Là, Séide. enivré du zèle de ta loi, va l'immoler au dieu qui lui parle par toi'. [2] Und wirklich IV. 4 sieht man den Altar und Zopire betet zu den Göttern seines Vaterlandes und gedenkt seiner Kinder: 'Accordez-moi ma mort. Mais rendez-moi mes fils à mon heure dernière; que j'expire en leurs bras; qu'ils ferment ma paupière. Hélas! si j'en croyais mes secrets sentiments, si vos mains en ces lieux ont conduit mes enfants'. Seine Kinder sind wirklich nahe. Séide und Palmire stehen im Vordergrunde. Als Séide den Zopire beten hört, sagt er zu Palmire: 'Tu l'entends qui blasphème?' und später 'Il court à ses faux dieux!' Seine That ist eine heilige Sache: 'Servir le ciel . . . . Ce glaive à notre dieu vient d'être consacré; Que l'ennemi de Dieu soit par lui massacré!' Er geht dann hinter den Altar und ermordet den Zopire; er kehrt halb wahnsinnig zurück, erst nach und nach kommt er wieder zur

[1] Herder Adrastea 2, 315.

[2] Ich citire nach der Ausgabe von Beuchot, Paris 1830.

Besinnung. Aber die Scene wird noch vollständig ausgenutzt. Zopire erhebt sich hinter dem Altar und erscheint an denselben gelehnt; im Todeskampf schleppt er sich mühsam gegen seine Kinder heran, Palmire unterstützt ihn, und dann folgt erst die Erkennung.

Dieser vollständige grausige Apparat ist fast wörtlich in Breithaupts Renegaten übergegangen. Vielleicht ist schon der Name Zapor in der zweiten Bearbeitung des Renegaten dem Zopire Voltaires nachgebildet. Der Vater kniet im Hintergrunde der Bühne, welche nur spärlich beleuchtet ist, und betet: 'O Tod, wenn wirst du kommen; du, der du mir mein Herz und meine Ruh genommen, Sohn, ungetreuer Sohn! so wird es nie geschehn, so soll ich in der Welt dich niemals wieder sehn! . . . O Gott! . . . lass mich meinen Sohn erblicken oder sterben!' Zapor fühlt sich ebenfalls im Dienste der Religion: 'Weg Zweifel! — Zweifeln ist itzt nicht mehr meine Sache, Mord ist Religion, geheiliget die Rache!' Grandlove betet für seinen Sohn: 'Gott stärk ihn, wenn er wankt und nur noch zweifelnd glaubt, dass mir sein edles Herz nicht Wahn und Lüge raubt!' Zapor ruft wie Séide: 'Er lästert' und als er ihn wieder beten hört: 'Nun ist alles aus. Von neuem lästert er! Auf!' Die folgende Ermordungscene wird uns nun mit noch mehr Einzelheiten geschildert. Man sieht wie Zapor einige Schritte läuft, plötzlich aber zurückbebt und den Dolch zur Erde wirft, ihn wieder aufrafft und nach dem Orte läuft, wo Grandlove betet. Man hört klägliches Geschrei. Er kommt dann zitternd und mit wüthendem Blicke nach vorne und läuft vor Angst ab. Grandlove aber will sich erheben, fällt wieder zurück und der herzulaufenden Therise in den Arm.

Auch im Kaufmann von London weiss Barnwell, dass sein Onkel täglich zur bestimmten Stunde frommen Gedanken nachhängt und um diese Zeit will er ihn ermorden: 'This is his hour of private meditation. Thus daily he prepares his soul for heaven'. Wir sehen den Onkel, wie er während des Spazierganges an den Tod denkt: 'O death, thou strange mysterious power, seen every day, yet never understood, but by the incommunicative dead, what

art thou?' Der Seelenkampf Barnwells wird uns ebenfalls geschildert, wie er zuerst mit der Pistole zielt, sie wieder sinken und sogar fallen lässt und wie er ihn dann mit dem Dolche ermordet; auch seine Reue an der Leiche wird dargestellt; dagegen heisst es von dem Sterbenden ganz kurz: 'Uncle groans and dies'.

William in Miss Fanny weiss, dass der Vater gegen Abend täglich am Grabmale seiner verstorbenen Gattin zu beten pflegt und darauf hin wird der Mordanschlag gemacht. Im Johann Faust wird der Vater wohl nicht beim Gebete, sondern im Schlafe ermordet; aber man sieht den sterbenden Theodor; 'er kriecht heraus, Elisabeth hält ihn weinend in ihren Armen'.

Freilich ist das Motiv des Vatermordes ein uraltes und durch den poetischen Niederschlag in der Oedipussage eigentlich nie ganz abhanden gekommen; wie in dieser Sage ist aber auch in den von uns betrachteten Gestaltungen oft Incest, oder wenigstens Geschwisterliebe vorhanden, ersterer in Lucie Woodvil, letztere in Mahomet, im Renegaten, in Miss Fanny.

Auch Lessing trat dem Motive, das er in der Miss Sara flüchtig gestreift hatte, näher.

Eine directe Einwirkung des Sophokleischen Oedipus ist es, wenn er die Fragment gebliebene Schicksalstragödie Das Horoskop auf einen Orakelspruch aufbaut. Petrus Opalinsky hatte einen Astrologen um das Schicksal seines einzigen Sohnes befragt und als Antwort den Satz bekommen: 'Hoc temporis momento natus vir fortis futurus est, deinde parricida'. Das letzte Wort des Spruches verschweigt der Vater seinem herangewachsenen Sohne, dieser erfährt es doch, verfällt darüber in Schwermuth und will sich erschiessen. Das Gewehr geht los und trifft den herbeieilenden Vater.[1]

Auch im Kleonnis, glaube ich, sollte der Zweikampf zwischen Vater und Sohn mit der Ermordung des ersteren enden; doch bleibt dies eine unsichere Vermuthung. In den Sechziger Jahren wählte auch Weisse in Atreus und Thyest

[1] Vgl. J. G. Jacobis Ballade 'Aennchen' Iris 6 (1776), 403—440.

einen altüberlieferten Stoff, in dem der Vatermord durch Erkennung verhindert wird.[1]

In einem Schauspiele 'Der falsche Mord' (Erfurt 1778) stösst die böse Stiefmutter ihrem eben gestorbenen Gatten einen Dolch ins Herz, lässt dann den Sohn mit der Leiche allein und verdächtigt ihn des Vatermordes; er wird ins Gefängnis geworfen, aber wieder befreit. Ende der Siebziger Jahre schrieb ferner der Schauspieler Carl Czechtitzky ein Originaltrauerspiel 'Graf Treuburg', in welchem der Sohn seinen Vater ermordet, weil derselbe zum feindlichen Heere übergetreten war.[2]

In der Berliner Litteratur- und Theater-Zeitung stehen 1779 (S. 673—680) 'Scenen aus einem ungedruckten Trauerspiele: 'Der Vatermörder, ohn' es zu wissen (Zur Anfrage, wie das Publicum davon urtheilt)' und im Anschlusse daran theilt der Verfasser Johann Christian Koppe aus Rostock den Plan des Stückes mit. Julio liebt Laura die Tochter seines Vaterbruders; diese wird aber von ihrem Vater zu einer andern Heirat gezwungen; aus Verzweiflung will Julio denselben ermorden; er lauert ihm auf der Jagd auf, erschiesst aber seinen eigenen Vater, der mit seinem Bruder 'die frappanteste Aehnlichkeit' hat. Der Sterbende fleht Segen auf seinen Sohn herab. Julio übergibt sich dem Gerichte; er wird zum Tode verurtheilt. 'Sein Sterbetag ist Laurens Hochzeitsfest'. Diese will ihn nicht unter Henkers Händen sterben lassen, läuft im bräutlichen Gewande zum Richtplatz, und durchsticht ihn mit den Worten: 'So vermählt uns der Himmel! Ich habe Gift genommen'. Merkwürdig ist, was der Verfasser hinzufügt: 'Da ich meine handelnde Personen zu Katholiken gemacht habe, so wünschte

[1] Zu erwähnen wären auch die Worte des Pagen Franz im Götz von Berlichingen: 'So ist kein Ort der Seligkeit im Himmel. Ich wollte meinen Vater ermorden, wenn er mir diesen Platz streitig machte' (Der junge Goethe 2, 185, 349); ferner Guidos Worte im Julius von Tarent III. 4: 'Ich will Dir eine Erinnerung in die Seele setzen, die Dir stets Guido zurufen soll, heller Guido rufen soll, als das Gewissen eines Vatermörders, Mörder!'

[2] E. Hagen: Geschichte des Theaters in Preussen, S. 380 f.

ich gerne von den Solemnitäten, die bei Hinrichtung eines Vatermörders beobachtet werden, unterrichtet zu sein. und ich würde die Belehrung hierüber mit dem gehorsamsten Dank zu erkennen wissen'. Wirklich folgt noch in demselben Bande (S. 721—726) eine anonyme Erwiederung die wahrscheinlich von einem Geistlichen herrührt. Darin wird gegen die Verwendung des Vatermordes als eines dramatischen Motives heftig geeifert: 'Der weise griechische Gesetzgeber setzte auf den Vatermord keine Strafe, weil er glaubte, dass der Fall nie vorkommen würde. Und wir ... bringen solche Stücke vor die Augen des Publicums, lassen unsere Helden die verruchte That so gut als möglich beschönigen, und erwecken ihr, wo nicht mittelbare, doch unmittelbare und subtilere Nachahmer'. Einer Entgegnung Koppes musste die Redaction wegen ihres zu starken Tones die Aufnahme versagen (Jahrg. 1780 S. 15 f).

Vielleicht könnte man es als ein unbewusstes Gefühl des Gegensatzes auffassen, wenn ein Baron von Gugler in Wien ein Drama Sidney und Silly [1] verfasst und aufführen lässt, das die Liebe zum Vater poetisch verherrlicht. Während im Freigeist der Vater wegen der Schulden des Sohnes in Armut geräth und ins Gefängnis geworfen wird, so wendet hier der Sohn alles an, um den wegen Schulden gefangenen Vater zu befreien; sogar zu betteln versucht er. Sobald der Vater frei ist, fahren sie nach Indien: 'Ich war schwach, entkräftet', erzählt der Vater, 'er hob mich auf seine Schultern und trug mich an den Bord'. Sie leben in einer Höhle und sind dem Hungertode nahe; 'Ohne andere Nahrung drückte mein Sohn den Saft etlicher Blätter auf meine zitternden Lippen und erhielt mir dadurch das mir so bittere Leben'. Er vertheidigt ihn dann gegen Feinde, wird selbst verwundet, gefangen und hält den Vater für todt; die Freude des Wiedersehens raubt ihm fast die Besinnung.

---

[1] Neue Schauspiele. Aufgeführt in den k. k. Theatern zu Wien. Dritter Band Pressburg und Leipzig 1772. Denselben Titel führt auch ein Drama von O. H. von Gemmingen, Augsburg 1777. (Goedeke 2, 642).

In den Siebziger Jahren kommen andere Motive zur Herrschaft und auf ihr Vorhandensein ist schon öfter hingewiesen worden. Erich Schmidt [1] hat das Motiv des Kindesmordes während der Sturm- und Drangzeit verfolgt. Brudermord andererseits war das Motiv der drei Concurrenzstücke bei Schröders Preisbewerbung. [2]

Bei Hagen, Geschichte des Theaters in Preussen S. 304 f. finde ich die Bemerkung eines Danziger Recensenten aus dem Jahre 1781, dass Die Galora von Venedig ein Trauerspiel von Traugott Benjamin Berger als viertes Stück zu dieser Concurrenz eingesendet worden sei. Da aber sonst ein viertes Stück nie erwähnt wird, so ist die Galora, welche 1778 zu Leipzig erschien, vielleicht identisch mit dem dritten Concurrenzdrama 'Die unglücklichen Brüder'; wenigstens würde nichts dagegen sprechen. Das Stück behandelt die Geschichte der Söhne Cosmus des ersten von Medici, also dieselbe Fabel, welche Leisewitz seinem Julius zu Grunde legte; da die Vorrede ausdrücklich hervorhebt, das Stück sei schon vor einigen Jahren gearbeitet und werde nun in veränderter Gestalt dem Drucke übergeben, so mag bei der Umarbeitung Leisewitzens Stück als Vorbild gedient haben.

Noch in anderen Dramen treffen wir dieses Motiv, so in Goethes Claudine von Villa Bella, in dem Trauerspiele Graf Gulli und seine Söhne, [3] aus früherer Zeit, in dem Stücke: Die uneinigen Brüder [4] und in einem Concurrenzstücke der zweiten Nicolaischen Preisbewerbung, der Alexandrinertragödie Gafforio.

Am Schlusse des letztgenannten Dramas findet sich die Nachricht: 'Dieses Trauerspiel hat eine wahre Geschichte zum Grunde, welche sich vor wenigen Jahren in Italien zugetragen hat, wie man davon die öffentlichen Blätter nachsehen

[1] H L. Wagner S. 58 f.

[2] Kutschera A. Leisewitz S. 72 f.; Anzeiger 3, 197 f.; 4, 222.

[3] Weimar 1787 vgl. R. M. Werner in der Wiener Abendpost, 9. und 10. Nov. 1876.

[4] Berlin 1756 (Gottsched Nöthiger Vorrath 2, 289).

kann.' Es verdient daher Beachtung, dass auch die übrigen Brudermord-Tragödien in Italien spielen, lässt sich gleich eine bestimmte Folgerung daran vorläufig nicht knüpfen. Da Erich Schmidt[1] auf die Beliebtheit des Stoffes bei den Patriarchadendichtern und Idyllenschreibern hinweist, so will ich erwähnen, dass der Brudermord Kains frühzeitig dramatisirt wurde: 'der Tod Abels' von Margarethe Klopstock 1759; 'L. F. Hudemanns Brudermord des Kains ein prosaisches Trauerspiel' Bützow und Wismar 1765.

Schon einmal fanden wir uns bei diesen Betrachtungen an die Räuber erinnert. Sie zeigen den Vatermord in seiner ganzen Grässlichkeit und daneben das beliebte Thema der Sturm- und Drangzeit, den Brudermord. Darf Schillers Jugendarbeit in Bezug auf das erstere Motiv als Ausläufer einer älteren Dramengruppe angesehen werden, so ist es für das zweite nur ein Mittelglied in einer anderen Gruppe, deren höchste Vollendung die Braut von Messina darstellt. In der Unterredung zwischen Franz und Pastor Moser finden sich beide Motive scharf und bedeutsam vereinigt. Als Franz ihn fragt, was die grösste Sünde sei, antwortet er: 'Ich kenne nur zwo. Aber sie werden nicht von Menschen begangen, auch ahnden sie Menschen nicht. Vatermord heisst die eine, Brudermord die andere'.

---

[1] Anzeiger 3, 198.

ANHANG.

I.

COLLATION DER BEIDEN AUSGABEN DES FREIGEISTES.

Erster Druck in der Bibliothek d sch. W. = O.
Ramlers Ausgabe von 1768 = A.

A. 111. Ich Unglücklicher!] ich Unglückseliger! O.
A. 111. beunruhiget mich] beunruhiget mich zu sehr O.
A. 112. Z. 5 v. u. meine Seele] meine ganze Seele O.
A. 116. pflanzten] steht in O nach dem Relativsatze.
A. 117. litte] litt O.
A. 119. dass ich unmännlich, dass ich klein genug bin] dass ich unmännlich, klein genug bin O.
A. 122. so scheint meine ganze Natur ausgeartet zu sein] meine Natur ganz ausgeartet zu sein O.
A. 123. Z. 1 v. o. sich] fehlt O.
A. 126. Himmel und Erde] Himmel und Erden O.
A. 126. letzte Z. v. u. elend zu machen] elend machen zu können O.
A. 126. letzte Z. v. u. Doch dazu bietet sich mir ein leichterer Weg an] doch ein leichterer Weg bietet sich mir darzu an O.
A. 129. Mich selbst lehrt er die vergessne Menschlichkeit wieder] mich lehrt er das entwohnte Mitleiden, die vergessne Menschlichkeit wieder O.
A. 129. vergütigen] vergüten O.
A. 130. und meine Betrübnis befremdet dich?] und sie befremdet dich? O.
A. 132. das Sie . . . . ruhiger machte, als Sie ietzt sind?] das Sie . . . ruhiger, als Sie itzt sind, machte? O.
A. 135. bekannt werden wird] wird bekannt werden O.
A. 141. erhob] erhab O. vgl. dagegen A. 184 aufgehabne Hand = O.

A. 151. Z. 3 v. o. es zu werden] fehlt O.
A. 157. Mit Schmerzen thu ichs;] mit Schmerzen -- O.
A. 157. begleiten!] begleiteten. O.
A. 157. da er, wie sie wissen, alle Ihre Schulden . .] da er, wie Sie wissen, sie zu retten, alle Ihre Schulden ... O.
A. 157. Armseligkeit] Dürftigkeit O.
A. 170. durchgelesen] gelesen.
A. 176. an Erstaunungen] an argwöhnischen Vorstellungen O.
A. 189. Geheimnisse] Dunkelheiten O.
A. 193. Und ich muss mich also rächen!] und ich muss mich dann rächen! O.
A. 199. Sie haben ihn seines Vermögens . . . beraubt] Sie haben ihn seines Vaters, seiner Geliebten, seines Freundes, seines Vermögens . . . . beraubt O.
A. 201. den ich . . . . nicht ... denken kann] an den ... O.
A. 202. Zu Clerdons und selbst zu meinem Glücke bist du es geworden] Zu Clerdons und selbst meinem Glücke bist du es worden O.
A. 205. Z. 5 v. u. auch] fehlt O.
A. 206. gelung] gelang O.
A. 208. Ja es mag so sein;] Ja es möge so sein, O.
A. 213. dass Unwahrheit . . . . . . entheiligen sollte] dass . . . . Unwahrheit entheiligen sollte O.
A. 223. ich konnte nicht einmal die letzten zärtlichen Worte von seinen sterbenden Lippen aufsammeln] ich konnt zum mindsten die letzten zärtlichen Worte von seinen sterbenden Lippen nicht aufsammeln O.
A. 225. einige Zuflucht] eine Zuflucht O.
A. 225. den zu lieben sich mein Herz durch eine süsse Gewohnheit schon] den zu lieben, durch eine süsse Gewohnheit mein Herz schon O.
A. 226. Cl. Der Mörder —
Am. Wer ist der Mörder?] er ist —
Wer? O.
A. 226. Z. 4 v. u. Sie?] fehlt O.
A. 236. namenlose] namlose O.
A. 237. das Uebermaas] die Uebermaas O.
A. 243. es sei] so sei es O.

II.

TEXTGESTALTUNG DES BRUTUS.

Unter den Papieren aus dem Nachlasse Lessings, welche die königliche und Universitäts-Bibliothek in Breslau gegenwärtig besitzt, befinden sich zwei Fragmente des Brutus, welche mir in sehr genauer Abschrift vorliegen.[1]

Lessing hatte, wie schon erwähnt, die Absicht, das Werk des verstorbenen Freundes selbst herauszugeben. Er begann zu diesem Zwecke mit der Abschrift des ersten Actes. Das Manuscript (M I) besteht aus vier paginirten Blättern Gross-Octav; sechs und eine halbe Seite sind von Lessings eigener Hand sehr rein und deutlich, doch etwas schnell beschrieben und mit fortlaufenden Verszahlen versehen: 167 Zeilen vom ersten Auftritte bis gegen Ende des fünften Auftrittes, bis zu dem Verse 'Hier zu versammeln — dann erkläre Dich'.

Das zweite Manuscript (M II) besteht aus Blättern in kleinerem Format, an M I anschliessend paginirt, von denen etwas über 17 Seiten beschrieben sind. Das erste Blatt von M II ist als Umschlagblatt über M I gelegt und trägt mit rothem Bleistift die Aufschrift 'Brutus 8'. Das Manuscript, stark vergilbt, enthält den fünften Aufzug des Brutus von Schreiberhand mit Tinte geschrieben und von anderer Hand mit Bleistift verbessert.

[1] Durch freundliche Vermittlung des Herrn Professor Friedrich Pfeiffer und durch die Güte des Herrn Paul Regell.

Beide diese Fragmente liess Karl G. Lessing in G. E. Lessings theatralischem Nachlass 2, 155—186 als ein Werk seines Bruders abdrucken. Wohl bemerkt er in der Vorrede: 'Was ich von dem fünften Acte hier liefere, hat eine andere Hand geschrieben, und irre ich, wenn ich es gar nicht für seine Arbeit halte?' Jedenfalls erinnerte er sich nicht, das Drama selbst schon unter dem Namen eines anderen Autors herausgegeben zu haben.

Der Abdruck des ersten Fragmentes im theatralischen Nachlass ist bis auf wenige unbedeutende Einzelheiten genau nach Lessings Handschrift. Mit dem Drucke von 1768 verglichen, zeigt M. I vor allem Lessingsche Orthographie und eine fast durchwegs geänderte, viel sinngemässere Interpunction; im übrigen bietet es uns den ursprünglichen Text Brawes gegenüber dem von Ramler 'verbesserten' und durch einige sinnstörende Druckfehler [1] entstellten Text der Ausgabe (A).

An einigen Stellen hat Ramler den Vers geglättet; so hat er den vierfüssigen Vers mit klingendem Ausgange M I. V. 94 'Ich flog zu ihm, den nur Verirrten' auf einen regelrechten Fünffüssler gebracht A. 8 'Ich flog hinzu, ihn, den Verirreten'; V. 45 hat er die Stellung geändert, um die Betonung Méssalá zu verbessern, 114 statt 'Wie dunkel, Messala' aus demselben Grunde geschrieben A. 9 'Messala, wie versteckt!' Die Verse 16 und 17 (A. 4) sind aus keinem deutlich ersichtbaren Grunde umgestellt. An zwei Stellen hat er geändert, um die Häufung von Ausrufungen zu vermeiden: M. I V. 21 'O Graun! o Tag! o Rom!' A. 4 V. 13 O Tag voll Graun! o Rom!' [2] M. I V. 78, 79. 'Der Stürme Zorn; der Erde Grund empört; || ein sinkend Capitol; ein sterbend Rom' — A. 7 V. 16, 17: 'Ich seh' den Grund der Erd empört; ich sehe || ein sinkend Capitol — ein sterbend Rom.'

---

[1] Druckfehler A. 3 V. 6 'der eine Welt' statt 'den'; 10 V. 3 nie statt nicht. 62 müssen die letzten Zeilen gelesen werden 'den der Glanz, der grossen Thaten folgt, darzu erkauft'. 66 'Ich fühl', ich fühl' es; ihr begeistert mich', statt 'ich fühl mich'; 91 V. 4 'that' statt 'thut'; 93 V. 2 v. o. zu lesen fliehst statt flehst. 103 V. 15 dichtgedrängte Reihn glanzvoller Thaten statt ganz voller Thaten.

[2] Vgl. Freigeist 224; 'O Tag voll Frevel! voll Graun!'

V. 189 f. 'Bald wird der Länder Königin . . . . der Erde Rest ihr Scepter fürchten sehn', ist wohl der Deutlichkeit wegen geändert A. 11 V. 3 v. u. 'Vor ihrem Scepter knien und zittern sehn'. Dadurch beginnt der folgende Vers im Drucke mit der Mitte des Verses in M. I und das Enjambement ist durch sechs Verse ein verschiedenes, bis A. 12 V. 5 sich der Zusatz findet: 'Denn glaube mir'. Auch A. 12 V. 3 ist 'der Tag' eingeschoben; vielleicht hat zu dieser Aenderung der in M I vorhandene Hiatus 'Unsterbliche! — an' beigetragen.

Von kleineren Aenderungen wären zu erwähnen M. I V. 10 'der fürchterliche Tag' A. 4 V. 2 'feierliche'; M. I V. 25—27. Entfesselt jauchzt || der Erdkreis bald, dir seinem Held, || Erretter, Rächer zu.' A. 4 V. 2. v. u. 'Entfesselt jauchzt || der Erdkreis bald dir seinem Helden, bald || dir seinem Rächer zu.' M. I V. 43 'naht', A. 6 V. 1 'droht'; M. I V. 49 'empört' A. 6 V. 7 'entbrannt'; M. I V. 151 'der Erde Rest' A. 11 V. 3 v. u. 'der Rest der Welt'.

Was das zweite Fragment M. II betrifft, so ist der mit Tinte geschriebene Text eine Abschrift wahrscheinlich aus Brawes Originalmanuscript, von einem sehr unverständigen und unachtsamen Schreiber angefertigt; mit dem Text der Ausgabe von 1768 verglichen, ergeben sich hier viel stärkere Aenderungen Ramlers als im ersten Acte.

Er hat auch hier vierfüssige Verse gebessert: A. 98 V. 11 'Zu fliehen. Ich begehre nicht von dir' ist geändert aus M I 'zu fliehn. Ich fordre nicht von dir' A. 106 V. 1 v. u. fehlt das Wort 'Tyrann' in M. II. Auch hier hat er wegen der Betonung des Wortes Messala geändert A. 93 V. 8 'Geliebter Freund! || Entledige mich noch von einer Furcht'. M II Mein Messala , mein Freund, entledige mich dieser Furcht! A. 104 V. 8 f. 'Nein! geliebtester | Messala! und auch du, grossmüthiger | und weiser Greis!' M. II 'Méssalá, und du, || grossmüthger Greis.'[1]

---

[1] Wahrscheinlich liegt auch in den anderen Versen, in denen im Drucke die Betonung Messála steht, eine Aenderung Ramlers vor; so wird Brawe A. 53 und 55 geschrieben haben 'Nein Méssalá' und nicht 'Messála nein'; ebenso A. 82 'sieh Mésallá'; ähnlich 53 54, 78 Vgl. Anhang III.

Die gehäuften Ausrufungen ändert Ramler auch hier: A. 88 V. 7 v. u. 'In diesem Augenblick in seine Brust.' M. II 'In seine Brust. O Abscheu — Frevel — Graun!' — A. 85 V. 3 ff. 'Verlasst mich Peiniger,[1] || Gedanken! — Ich in Brutus' Lager? Wie? || Ich hier?' M. II 'Verlasst mich Peiniger || Gedanken! — Tod! — Wie? Brutus' Lager? ich || bin hier?' Dann einige Einzelheiten: A. 95 'reuigsten' M II 'niedrigsten'; A. 98 'Verwegener' M II 'Verworfener'; A. 106 'erdorschütternd' M II 'erderschreckend'.

Am meisten änderte Ramler im vorletzten Auftritte, in der Scene zwischen Vater und Sohn, z. B.: A. 95 'Ach! Marcius || ist statt der Rachbegier ganz Reue, ganz Verzweiflung'. M II 'Ach Marcius || ist für die Ruhmbegier; für jeden Trieb || des Unschuldsvollen todt, ganz Reue, ganz Verzweiflung!'

A. 96 Ja, ich bins
Die Strafe fühl ich schon, die einzige,
Die meiner Frevel werth, und eben so
Wie sie unmenschlich ist: Ich bin dein Sohn,
Ich bin ein Vatermörder! — Tag, der mir
Der erste war, dir fluch ich! sei der Nacht
Des Schreckens gleich, die meine Seel' umhüllt!
Sei furchtbar, tödtend, ein Gebärer stets
Von Vatermördern, und von Publiern! —
Was zögert die Vernichtung noch? Was stützt
Mir dieses Dasein, dieser Fluch? Erhört,
Mich Götter! — Doch ihr seid für mich nicht mehr:
Ihr Furien! Entsetzen! Höllenpein!
Verzweiflung! ihr, ihr meine Götter, kommt!

M. II Ich bins,
Ich fühle nur die einzge Strafe — sie
Die einzige, die meiner Frevel werth,
Wie sie, unmenschlich ist, — Ich bin dein Sohn —
Bin Vatermörder! Dir, dir, fluch ich Tag,
Der mir der erste war, sei gleich der Nacht
Des Schauers, der in meiner Seele herrscht'.

---

[1] Vgl. Freigeist 219 'Hinweg quälende Vorstellungen! Lasst ab mich zu tödten! Wie? nirgends kann ich euch entfliehen? Hier, nur hier lasst mich, Peiniger, ruhen!' Lessings Uebersetzung des Agamemnon von Thomson (Werke Hempel 11 b, 521). 'Weg, theure, klägliche Ideen! Weg, ihr Verderber! — — Lass nach, Peiniger!'

Schwarz, tödtend, ernst — Sei ein Gebärer stets
Von Vatermördern und von Publius!
Was zögert die Vernichtung? was nützt mir
Dies Dasein, dieser Fluch? Rund um hüllt mich
Das Elend ein — Ihr Götter, doch ihr seids
Nicht mehr, Ihr Furien — Entsetzen, Pein —
Verzweiflung — ihr, ihr, meine Götter, kommt!

A. 97 Richtend schwebet über dir
Der Arm der Götter. — Und dein Vater muss
Es sehn, Unwürdiger! und muss dem Grimm
Der Götter danken, die an seinem Sohn'
Ihn rächen.

M II Richtend schwebt hoch über dir
Der Götter Arm — Dein Vater muss es sehn,
Unwürdiger, so unerbittlich [1] zürnt
Der Sturm, der ihn darnieder schlägt, dass er
Dem Grimm der Götter, die an seinem Sohn
Ihn rächen, danken muss.

Wir haben im Brutus eines der vielen litterarischen Producte des vergangenen Jahrhunderts vor uns, welche erst nachdem sie durch Ramlers Hand gegangen waren, in die Oeffentlichkeit gelangten; sein Streben, einen reinen, glatten Vers herzustellen, alle Härten zu tilgen, können wir hier ebenso gut beobachten, wie die Sucht, alles über seinen Gedanken- und Gefühlskreis hinausgehende in seine Sphäre herabzudrücken; beide diese Gesichtspunkte dürften sich bei näherer Untersuchung für die Ramlerischen Aenderungen überhaupt als die massgebenden herausstellen.

Das Manuscript des fünften Actes ist mit Bleistift corrigirt; es sind vor allem die vielen Schreib- und Lesefehler gebessert, aber nicht immer richtig, also wohl ohne Vorlage. Zahlreiche Verse sind geändert, der zweite Theil stark gekürzt, Reihen von 5—10 Versen durch Striche ganz getilgt. Diese Correctur geht nicht auf Lessing zurück; die Schrift spricht entschieden dagegen, [2] wenn man auch kein

[1] Mit Tinte über der Zeile: 'unversöhnlich'.

[2] Herr Dr Prinz in Breslau, ein sehr guter Kenner von Lessings Handschrift, erklärte die vorliegenden Schriftzüge entschieden für nicht Lessingisch

Gewicht darauf legen wollte, dass K. G. Lessing sagt, nur der erste Act sei von seines Bruders Hand.

Die Correcturen können aber auch nicht auf den Verfasser zurückgehen; abgesehen davon, dass sich zwei Verse mit weiblichem Ausgange, zwei Sechs- und ein Dreifüssler darin finden, wie dies Brawes Gebrauch des Verses widerspricht, so zeigt sich an einigen verderbten Stellen der Abschrift deutlich das Bestreben, dieselbe zu verändern, um Sinn hineinzubringen; der Verfasser hätte sich offenbar an die richtige Fassung erinnern müssen.

Es ist in diesem Falle schwer, Vermuthungen aufzustellen, da die Schrift sehr flüchtig und theilweise unleserlich ist; es hat daher nur eine gewisse Wahrscheinlichkeit, wenn ich meine, die Correctur rühre von einem anderen Freunde des Leipziger Kreises, vielleicht von Chr. F. Weisse her.

Ganz eigenthümlich verhält es sich nun mit dem Drucke dieses zweiten Fragmentes im theatralischen Nachlass. Es liegt demselben unzweifelhaft die eben besprochene Abschrift zu Grunde; dieses zeigen die mit abgedruckten sinnlosen Fehler. Dieser Druck ist ein höchst flüchtig zusammengeworfenes Conglomerat aus dem mit Tinte geschriebenen Text und den Bleistift-Correcturen, wobei Lessings Bruder kein Bedenken trug, nach Belieben noch viel mehr Verse wegzustreichen oder aus eigenem hinzufügen und zu ändern. Was er hier abdrucken liess, ist um die Hälfte kürzer als der fünfte Act der Ausgabe — hier 191, dort 370 Verse — der letzte Monolog des Marcius ist um 26 Zeilen kürzer; die Wortstellung beliebig verändert, trotzdem aber auf Correctheit des Verses kein Gewicht gelegt.

III.

DER FÜNFFÜSSIGE IAMBUS BEI LESSING UND BRAWE.

Es war ursprünglich meine Absicht, hier eine vollständige Geschichte des reimlosen fünffüssigen Iambus bis zu Lessings Nathan zu geben; da diese Arbeit aber weit über den Rahmen eines Anhangs aufschwoll, werde ich dieselbe an einem anderen Orte veröffentlichen und im folgenden nur den Nachweis liefern, dass Brawe in seiner Behandlung des Verses wirklich der Schüler Lessings ist. Zu diesem Zwecke ist es aber nothwendig, Lessings Beziehungen zu der genannten Versart vorerst des näheren zu betrachten.

Nachdem eine Uebersetzung des Miltonschen Paradieses von E. G. v. Berge in fünffüssigen Iamben aus dem Jahre 1682 ohne weiteren Einfluss geblieben war, bemühten sich Gottsched und Bodmer ziemlich gleichzeitig, der erste in der Theorie, der zweite auch durch eine Reihe von Uebersetzungen dem reimlosen iambischen Vers Verbreitung zu verschaffen. Während aber Gottsched starr und pedantisch an fester Caesur und Bewahrung des einheitlichen Charakters der rhythmischen Zeile festhielt: verwendete Bodmer den Vers nach englischem Muster, mit freier Caesur und freiem Enjambement. Hatte Gottsched in seinem iambischen Versuche nur

weibliche Endungen eintreten lassen,[1] so wechseln stumpfe und klingende bei Bodmer regellos ab. Bodmers Beispiele folgte Wieland, indem er 1752 seine zu Heilbronn erschienenen Erzählungen in diesem Versmasse dichtete; Wieland zeigte dadurch zum ersten Male in Deutschland, wie man den englischen Vers mit allen seinen Freiheiten, aber auch mit allen seinen Schönheiten in einem umfangreichen Originalwerke verwenden könne; und es lässt sich von da ab ein steigendes Interesse für den fünffüssigen Iambus nachweisen, welches am stärksten in den Jahren 1756 bis 59 an den verschiedensten Punkten Deutschlands hervortritt.

Gewiss haben diese Erzählungen Wielands auf Lessing, der sie recensierte,[2] einigen Einfluss genommen; in Anwendung finden wir den Vers bei ihm damals noch nicht.

Lessings erste Dramen und dramatische Fragmente, waren meistens in Prosa geschrieben; nur die wenigen Verse zu dem Schäferspiel 'Die beiderseitige Ueberredung'[3] und der 'Samuel Henzi'[4] sind in regelmässigen gereimten Alexandrinern geschrieben; dieses Versmaass zeigen auch die Uebersetzungen des Hannibal von Marivaux[5] und des Catilina von Crébillon[6], die erstere 1746, die letztere 1749 entstanden. In das Jahr 1748 aber fällt der 'Versuch eines Trauerspiels, Giangir'[7] in reimlosen Alexandrinern, die auch bei anderen. so bei Bodmer und J. E. Schlegel den Uebergang zu den iambischen Fünffüsslern vorbereiten; 110 Verse sind uns erhalten: Lessing bewahrt die französische Caesur nach der sechsten Silbe und lässt männliche und weibliche Verse regellos abwechseln. Für reimlose Verse im Drama tritt er auch im Neuesten aus dem Reiche des Witzes April 1751[8] ein: 'Dass aber ein Heldendichter und ein dramatischer Poet

[1] Vgl Zarncke Ueber den fünffüssigen Iambus (Leipzig 1864) S. 20
[2] Werke (Hempel) 12, 492
[3] Werke (Hempel) 11 b, 414 f.
[4] ibid 461—480.
[5] ibid 348—357.
[6] ibid 513—515.
[7] ibid. 363—367
[8] Werke (Hempel) 8, 48

die Reime weglässt, ist sehr billig; denn da verursacht der Uebelklang eines fast immer gleichen Abschnitts einen grössern Verdruss, als das Vergnügen sein kann, welches jene schön überwundenen Hindernisse erwecken.' Hier hat Lessing offenbar schon den fünffüssigen Iambus mit freier Caesur im Auge und wenn er auch bei Besprechung einer anonymen Uebersetzung des Idomeneus von Crébillon, welche 'in reimlosen Zeilen mit abwechselnder Versart' geschrieben ist, den Reim als Hilfsmittel zum Memoriren der Verse vertheidigt, wie er ja auch noch in der Dramaturgie denselben nicht ganz verwirft:[1] so hat er den Gedanken an denselben niemals wieder fallen gelassen. In der ersten Hälfte der Fünfziger Jahre wurde diese Vorliebe durch die Beschäftigung mit den Engländern, besonders mit Thomson genährt und am 25. Juli 1755 kann sogar Ramler an Gleim von ihm schreiben:[2] 'Künftig wird er in reimfreien Iamben dichten'.

Trotzdem sind es nur wenige Fragmente, welche Lessing in dieser Versart vor dem Nathan wirklich zu Papier brachte, und diese wurden im zweiten Bande von Lessings theatralischem Nachlass, welcher 1786 erschien, zum ersten Male veröffentlicht. Abgesehen von den wenigen Versen in dem Entwurfe Spartacus,[3] die zu flüchtig sind, als dass man sie einer näheren Betrachtung unterwerfen könnte, sind es drei dramatische Fragmente: Kleonnis,[4] welchen Entwurf ich in die Zeit von 1756—58 setze, Fatime,[5] 1759 entworfen, und das Horoskop,[6] in den Sechziger Jahren entstanden.

Der Vers im Kleonnis ist ziemlich correct in Bezug auf die Länge; unter den 180 Versen des Fragmentes ist ein einziger Sechsfüssler: Vers 51 'Aus meinen Augen liess! Zu stürm'scher Jüngling, nur'; 173 ist zweifüssig, aber unvollständig.

Alle Verse sind stumpf, daher viele Synkopirungen im

[1] Werke (Hempel) 7, 139.
[2] Danzel Lessing 1, 313.
[3] Werke (Hempel) 11 b, 761.
[4] ibid. 672—677.
[5] ibid. 636—644.
[6] ibid. 752—754.

Versende: '53 Muths; 78 Schau'r; 87 Bluts; 118 Grolls; 119 ist's; 155 menschlichern'. Hiatus findet sich einmal 175 'Liebe. Uns'.

Caesur steht ungefähr in dem dritten Theile der Verse nach der vierten Silbe, in den übrigen theils nach der sechsten Silbe, theils gar nicht; Lessing hat sie, wie im Nathan, [1] so auch hier nicht beabsichtigt. Wie dort gebraucht er sehr lange Perioden die längste hat 26 Zeilen, V. 18—43; dann 20 Zeilen 61—80, 125—144; 15: 46—60; 10: 81—90, 91—100, 154—163. Innerhalb dieser Perioden gebraucht er das Enjambement mit voller Freiheit. Relativa und Interrogativa stehen gerne am Ende des Verses: V. 127 'Wen von uns || fürcht der Spartaner mehr als ihn'; 130 'Wie ein Wetterstrahl, mit dem || der Donner Felsen spaltet'; 137 'Wer lud || dich auf atlant'sche Schultern'. Auf gleiche Weise werden die Conjunctionen getrennt: 54 'Wenn nunmehr || der junge Leu aus seiner Höhle tritt'; 73 'Wenn ich heut' || nur meiner Glieder Herr und meines Sohns || Gefährte wäre'. Die Praepositionen werden vom Substantiv getrennt: 58 'Und den Tiger an || der Gurgel fassen'; 70 'Hätte mir || ein holders Schicksal diese Wunden bis || zur letzten tödtlichen geborgt'. Die Adverbialpraepositionen vom Zeitwort: 33 'Sieh nicht im Zorn auf mich || herab'; 86 'In diesem Streiche rauscht der Tod auf ihn || herab'; 136 'Wer hielt rund um dich her || der Rachsucht wilden Wirbel ab'; 140 'Da sah der Feind mit grimmiger Bewundrung, starr || ihm nach'. Auch die Vergleichungspartikeln werden abgetrennt: 23 'Die besser schlau und kalt zu trotzen als || zu fechten weiss'; 29 'Bessre Götter als || die ungerechten'; 110 'Wen liebt das Glück verbuhlter als || den dreisten . . . . Jüngling'.

Der Antagonismus zwischen Satz und Vers findet sich schon hier, ganz ähnlich, wie im Nathan; theilweise bieten die früheren Citate Beispiele dafür dar, die ich noch vermehren will: V. 12 Zurück, || Gedanke voller Qual'; 68 'Zu viel || auf eine Schlacht, die dennoch —'; 71 'Wie

[1] Ich beziehe mich dabei auf Zarnckes Untersuchungen über den Nathan.

gern || wollt' ich alsdann'; 75 'Vielleicht || dass eben itzt —'; 77 'Mich schmerzt || der Zärtliche —'; 107 'Wie leicht || steigt jene Schal' empor! Wie schwer drückt die || hernieder! —'; 112 'Das Glück || ist mir zu feind'; 129 'Dich selbst || nicht ausgenommen'.

Dieses Hineinstürmen von einem Vers in den andern verursacht auch hier, dass wie im Nathan die Personen fast durchweg in der Mitte des Verses zu sprechen beginnen; dass 18 Verse des Fragmentes unter zwei, drei unter drei Personen getheilt sind, dass ein gebrochener Vers vom zweiten in den dritten Auftritt hinüberreicht.

Auch Wiederholungen fehlen nicht an geeigneter Stelle: V. 20 'Noch gebiet' ich hier, || hier auf Ithomens rauhen Felsen, hier, || ins zwölfte Jahr'; 35 'der du . . . mehr, || unendlich mehr, mehr thatst, mehr littst, als ich'; 113 'Das Glück || ist mir zu feind, zu feind, als dass es mich || im Sohne lieben sollte'; 135 'Wer, || wer drang dir nach'.

Unter den 111 Versen des Fragmentes Fatime findet sich ein einziger Vierfüssler: V. 61 'Dich nicht verlassen, mag ich leicht'; ein Vers ist unregelmässig: V. 22 'Im eitervollen Herzen; erstickter Neid' (Darf man 'Herz' schreiben?) Die Mehrzahl der Verse, 73, sind stumpf, wie auch im Nathan die Mehrzahl den stumpfen Versen anheimfällt; sie wechseln willkürlich; im weiblichen Ausgange findet sich V. 84 'Anlass'; 85 'Fragst Du'; Hiatus wird vermieden z. B. 15 'Lieb' Euch'; 23 'Gall' und' 46 'Aug' ist'; 72 'Sclav' auf'; von Vers zu Vers 3 Fälle des Hiatus.

Im Uebrigen wenig Unterschied vom Kleonnis; die Perioden sind kürzer; das Enjambement im gleichen Masse gehandhabt. Wir finden das Relativum getrennt: V. 49 'Verderben, das || im Hinterhalt des Doppelsinnes lau'rt'; ebenso die Conjunctionen: 69 'Wenn || ich wieder ruhig, wieder kalt soll werden'; 81 'Weil || ich leichtlich lach' —'; die Präposition vom Substantiv getrennt: 91 'Mit || gekrümmtem spitzem Adlerschnabel'; das Possesivpronomen vom Substantiv: 96 'Mein || verstelltes Täubchen'; auch die Adverbialpräposition vom Verbum getrennt: 59 'und führ ||

die grossen Augen langsam rund umher'. || Sogar diese Freiheit findet sich, die dann im Nathan ziemlich oft wiederkehrt, dass 'zu' vom Infinitiv losgelöst wird: V. 64 'zu || vergleichen sein'.

Auch hier sind 10 Verse unter zwei Personen, drei Verse unter 3 Personen und einer vierfach getheilt; auch hier sind die beiden Auftritte durch einen gebrochenen Vers verbunden.

Das Manuscript des Fragmentes Das Horoskop zeigt, wie sorgfältig Lessing seinen Vers feilte; einige Verse liegen in dreifacher Fassung vor.[1] Von diesen 33 Versen sind alle fünffüssig, 7 klingend; Eigennamen, wie 'Zuzi' und 'Golga', ferner das Wort 'Tartar' finden sich im weiblichen Ausgange. Hiatus ist vermieden. Einige Beispiele des freigebrauchten Enjambements will ich anführen: V. 4 'Er kehrt || sich von der Stimme'; V. 16 'als Zuzi jüngst || im Treffen blieb'; V. 20 'Ich || versteh' Euch nicht'; V. 26 'mein || Geschäft'. Die ganze Lebhaftigkeit des Dialoges im Nathan zeigt sich in dieser Scene, 6 Verse sind unter zwei, ein Vers unter drei, ein Vers unter vier Personen getheilt.

Das wichtigste unter diesen drei Fragmenten ist entschieden der Kleonnis; dass ich denselben als den ältesten Versuch Lessings im Iambus ansehe und in die Zeit von 1756—58 setze, bedarf der Rechtfertigung.

R. Boxberger in der sorgfältigen neuen Ausgabe von Lessings Fragmenten[2] reiht das Fragment in die Zeit von 1760—67 ein. Loebell[3] findet in den beiden Fragmenten Kleonnis und Fatime, wie im Spartacus, Bekanntschaft mit Shakespeare und setzt den Kleonnis zwischen 1755—58; im übrigen hat man wenig auf dieses herrliche Fragment geachtet; nur Zarncke[4] erwähnt dasselbe und ist des Verses wegen geneigt, es vor den Entwurf Fatime zu setzen.

---

[1] Werke (Hempel) 11. b, 753.

[2] ibid. 665.

[3] Loebell Die Entwicklung der deutschen Poesie von Klopstocks erstem Auftreten etc. 3, 296

[4] Berichte über die Verhandlungen der sächs. Ges. d. W. zu Leipzig philosoph. hist. Klasse 22, 210.

Die Aehnlichkeit im Stoffe zwischen Kleonnis und Philotas ist eine grosse, weniger in der eigentlichen Haupthandlung, die sich ja nur dürftig aus Lessings Aufzeichnungen errathen lässt, als vielmehr in der ausgearbeiteten Scene. Der König von Messenien Euphaes liess seinen Sohn Demaratus unter dem Schutze seines Feldherrn Aristodem zum ersten Male in den Kampf ziehen; er selbst konnte ihn nicht begleiten, er war in der letzten Schlacht verwundet worden und ist seit neun Tagen kampfunfähig. Ungeduldig erwartet er die Rückkehr desselben oder wenigstens Nachricht und quält sich mit Sorge um sein Leben; sein Freund und Feldherr Philäus sucht ihn zu beruhigen, besonders seine Zweifel an Aristodems Tapferkeit und Fürsorge zu beseitigen; das Fragment bricht ab, als der Prophet Tisis zum Könige kommt, um die Furcht des Heeres ihm zu übermitteln und ihn zu bitten, dass er Verstärkung nachsenden möge. Wahrscheinlich hätte sich im weiteren Verlaufe des Stückes herausgestellt, dass Demaratus wirklich in der Schlacht getödtet worden sei; sein Mörder aber wäre der verloren geglaubte erste Sohn des Königs Kleonnis gewesen, an dem Euphaes selbst Demarats Mord rächen will; auf den Kampf zwischen Vater und Sohn war das Stück angelegt; möglich, dass Kleonnis auch seinen Vater ermordet hätte, ohne ihn zu kennen, und dann sich selbst erst den Tod gegeben hätte.

Philotas' Vater ist verwundet, er giebt den Bitten des Sohnes nach, und lässt ihn mit seinem Feldherrn, der ebenfalls den Namen Aristodem führt, zum ersten Male in die Schlacht ziehen, in der er zu kühn allein vordringt und gefangen wird; die spätere Handlung ist zur Vergleichung unwesentlich.

Die beiden Könige sind in ihrem Charakter ähnlich; Philotas' Vater seufzte, nachdem er den Bitten des Sohnes und Aristodems nachgegeben hat: 'Wenn ich Euch nur begleiten könnte;' 'Doch es sei!' sagte er und umarmte ihn; Philotas wagt nicht am Morgen von ihm Abschied zu nehmen; 'Nur mit meinem Vater' erzählt er 'sprach ich nicht; denn ich zitterte, wenn er mich noch einmal sähe, er möchte sein Wort widerrufen'. Euphaes macht sich Vorwürfe: 'dass

ich ihn so leicht aus meinen Augen liess! Zu stürm'scher Jüngling, nur noch wenig Tage, dann hätt' ich dich selbst in ersten Kampf zur Probe deines Muths begleiten können!'

Philotas kennt die zärtliche Liebe, mit der sein Vater an ihm hängt, daher muss er sich gestehen: 'Ich fürchte, ich fürchte, er liebt mich mehr, als er sein Reich liebt! Wozu wird er sich nicht verstehen, was wird ihm dein König nicht abdringen, mich aus der Gefangenschaft zu retten!' Ebenso muss Euphaes sich selber bekennen. 'Dass die Natur zum Vater mich mehr als zum König schuf! Manns zwar genug, für dich, mein Volk, an jeder Ader gern zu bluten; nur nicht Helds genug, für dich in meinem Sohne — theurer einz'ger Sohn — zu bluten.

Philotas und Demaratus sind beide an der Grenze zwischen Kindes- und Jünglingsalter; so wie Philotas sich selbst dem Strato schildert, mag man sich den 'jungen, kühnen' Demarat denken, den sein Vater in einem prachtvollen Bilde mit dem jungen Leu vergleicht, der 'dem Bär die neuen Klauen unversucht, doch keck, in Nacken' schlägt; den Philotas nennt Strato 'zu feuriger Prinz', den Demarat sein Vater 'zu stürm'scher Jüngling'. Als Philotas im letzten Auftritt sein Schwert wieder bekömmt, teuscht er den König, indem er einen Kampf fingirt; ganz ähnlich zeigt des König Euphaes' 'kranke Phantasie' den Demarat im Kampfe; in der Macht des Ausdruckes stimmen beide Parallelstellen überein.

Philotas spricht: 'Wieder umringt? — Entsetzen! — Ich bin es! Ich bin umringt! Was nun? Gefährte! Freunde! Brüder! Wo seid ihr? Alle todt? Ueberall Feinde? — Ueberall! — Hier durch, Philotas! Ha! Nimm das, Verwegener! — Und du das! — Und du das!' Euphaes spricht: 'Er ist umringt! Wo nunmehr durch? Sich Wege hauen, Kind, erfordert andre Nerven! Wage nichts! Doch wag es! Hinter dich! Bedecke schnell die offne Lende! Hoch das Schild! Umsonst!'

Schon die angeführten Beispiele beweisen, wie nahe der Ausdruck in den beiden Dramen übereinstimmt, und wie der Stil in beiden auf eben dieselbe Zeit hinweist; aber noch

mehr Aehnlichkeiten im einzelnen finden sich; Philotas klagt darüber, dass seine Wunde nicht tödtlich sei: 'O, der grausamen Barmherzigkeit eines listigen Feindes! Sie ist nicht tödtlich, sagte der Arzt und glaubte mich zu trösten. — Nichtswürdiger, sie sollte tödtlich sein! — Und nur éine Wunde, nur éine!' Ebenso klagt Euphaes: 'Hätte mir ein holders Schicksal diese Wunden bis zur letzten tödtlichen geborgt!'

Philotas empfindet die Schmach der Gefangenschaft sehr tief, er meint im Gespräche mit Strato, dies werde ein ewiger Makel an ihm sein, seine künftigen Unterthanen würden ihn deswegen verachten; endlich sagt er 'Wann ich denn vor Scham sterbe und unbedauert hinab zu den Schatten schleiche, wie finster und stolz werden die Seelen der Helden bei mir vorbei ziehen, die dem Könige die Vortheile mit ihrem Leben erkaufen mussten, deren er sich als Vater für einen unwürdigen Sohn begiebt'. Einen ähnlichen Gedanken spricht Euphaes aus, wenn er sich mit seinem Ahnherrn Hercules vergleicht, 'der du im ruhigsten der Augenblicke deines Lebens mehr, unendlich mehr, mehr thatst, mehr littst, als ich in Jahren nicht gelitten und gethan, nicht thun, nicht leiden werde'; und er nennt sich dessen 'schlechten Enkel'.

Philotas sagt zu Parmenio: 'Gute Einfälle sind Geschenke des Glückes, und das Glück, weisst du wohl, beschenkt den Jüngling oft lieber als den Greis. Denn das Glück ist blind. Blind, Parmenio; stockblind gegen alles Verdienst'. Philäus sagt zu Euphaes: 'Wen liebt das Glück verbuhlter als den dreisten und von seiner Tücke noch unabgeschreckten Jüngling?' Euphaes antwortet: 'Nein, das Glück ist mir zu feind, zu feind, als dass es mich im Sohne lieben sollte!' Philäus: 'Finstrer Wahn! Das Glück ist treulos, um das Glück zu sein, und nicht uns zu verfolgen'. Strato gibt dem Philotas die Lehre: 'Der Angriff ist kein Wettrennen'; Philäus beruhigt die Ungeduld des Königs mit den Worten: 'Siegen ist kein Werk des Augenblicks'. Ein Vergleich findet sich mit einiger Nuancirung im Kleonnis wieder; Aridäus spricht: 'So wollt' es das Schicksal! Aus gleichen

Wagschalen nahm es auf einmal gleiche Gewichte, und die Schalen blieben noch gleich'. Philäus spricht: 'Itzt wäge sie, die Gründe deiner Furcht, mit deiner Hoffnung Gründen ab! Wie leicht steigt jene Schal' empor! Wie schwer drückt die hernieder!' Auch das sonst nicht häufige Wort 'Geschwader' wird in beiden diesen Dramen gebraucht.

Nach alle dem scheint mir die Vermuthung von Lessings Bruder im theatralischen Nachlass ganz annehmbar, dass Lessing den Kleonnis wegen der grossen Aehnlichkeit mit dem Philotas liegen liess oder dass vielleicht Philotas gar daraus entstanden ist. Auf die letztere Vermuthung führt entschieden der Name des Feldherrn Aristodem im Philotas; für den Kleonnis fand er diesen Namen in seinen Quellen vor,[1] in den Philotas ist er aus jenem Entwurfe herübergekommen. Philotas ist im Jahre 1758 entstanden, 1759 gedruckt; vorher muss also der Plan zum Kleonnis fallen.

Auf dasselbe Resultat kommen wir auf einem andern Wege. Das Fragment Fatime, der prosaische Theil trägt das Datum '1759 Angefangen den 5. August'; kurz vorher oder kurz nachher muss auch die erhaltene Scene in fünffüssigen Iamben entstanden sein; diese weist aber eine ganz veränderte Behandlung des Verses auf als der Kleonnis, während dort alle Verse stumpf sind, mischt Lessing hier bereits klingende ein; er hat hier mit einem älteren Vorurtheile bereits gebrochen: jedenfalls muss man für eine derartige durchgreifende Wandelung einen längeren Zeitraum in Anspruch nehmen und ich glaube daher am besten zu thun, wenn ich das Fragment in die Zeit von 1756—58 setze.

Wenn wir nun bald nach diesem Fragmente Kleonnis aus dem engeren Kreise von Lessings Freunden, wie er in Leipzig dieselben um sich versammelte, eine Reihe von Dichtungen hervorgehen sehen, welche dieselbe Behandlung des Verses zeigen: wenn wir bei Kleist, Gleim, Weisse und Brawe zu dieser Zeit nur stumpfen Ausgang im iambischen

---

[1] Werke (Hempel) 11 b, 670 f.

reimlosen Fünffüssler antreffen: so dürfen wir vermuthen, dass sie alle Lessings Beispiele und Antriebe folgten. Kleists Cissides und Paches wurde wieder weiterhin tonangebend: die stumpfen Schlüsse bei Zachariae und Bürger gehen auf ihn zurück und in diesem Sinne ist es erlaubt, von einer Schule Lessings zu reden, deren Tendenzen und Versuche er selbst endlich durch seinen Nathan abschloss.

Bei Brawes Brutus, dessen Vers allein uns hier beschäftigen soll, glaubten wir schon im Cap. III eine stoffliche Beeinflussung durch den Kleonnis wahrnehmen zu können: in der äusseren Form liegt die Abhängigkeit klar und unzweifelhaft vor.

Der Brutus weist also lauter stumpfe Verse auf. Die drei Verse, welche in der Ausgabe von 1768 weiblich endigen, lassen sich leicht bessern: S. 7 'Ich seh' den Grund der Erd' empört, ich sehe' muss auch das zweite Mal 'seh'' gelesen werden; überdies geht dieser Vers auf eine Aenderung Ramlers zurück, in M. I lautet er: 'Der Stürme Zorn! der Erde Grund empört!' 67 ist 'Trophä!' statt 'Trophäe' zu lesen; 82 kann der Vers: 'Es stritt. O Nachwelt! o Jahrhundert!' ganz leicht auf einen regelmässigen stumpfen Fünffüssler gebracht werden, wenn man 'Jahrhunderte' liesst, wie es 83 mit eben derselben Betonung heisst 'Mit Ehrfurcht beugen sich verwundernde || Jahrhunderte vor jenes Brutus Grab'.

Durch eine einfache Umstellung lässt sich auch der einzige trochäisch beginnende Vers wegschaffen, wenn man liest 73 'Siehst du die Schatten dort, die Messala, | mir furchtbar nahn?' statt, wie im Texte steht, 'Siehst du dort die Schatten, die, Messala': offenbar eine Aenderung Ramlers, um die anstössige Betonung 'Méssalá' zu beseitigen, s. Anhang III.

In Bezug auf die Länge sind die Verse sehr correct, keine Sechsfüssler finden sich; einen vierfüssigen 82 habe ich bereits gebessert; auch der zweite ist leicht weggeschafft: 61 'Auf mich, ihr Götter! schüttet sie' wird wohl zu lesen sein: 'Auf mich, auf mich, ihr Götter! schüttet sie'; die

wiederholten Worte können beim Drucke leicht ausgefallen sein.

Wenn in M I Zeile 94 steht: 'Ich flog zu ihm, den nur Verirrten', so ist 'Verirreten' zu lesen, wie Ramler in der Ausgabe 8 auch gesetzt hat; endlich die zwei in M II vorhandenen vierfüssigen Verse: 'Zu fliehn. Ich fodre nicht von dir'; und 'Du fliehst? In Zorn gekleidet eilt' sind Ausgabe 98 und 106 gebessert. Ein Vers bedarf noch einer kleinen Nachhilfe: 80 'Die Nacht der furchtbar'n Unterwelt schwebt über ihm' statt 'furchtbaren'.

Hiatus wird streng vermieden: 7 'Erd' empört'; ibid. 'Freud' und'; ibid. 'Getös' und'; 20 'kündg' ich'; 97 'Straf' an'; 105 'Gröss' erbaut'; 106 'Ström' und'; und das fehlerhafte 59 'dies' Umarmung'. Auf die unvollständige Gestalt, welche der Vers 106 'Vor mir. — Erzittr' Anton! — Er kömmt' erhalten hat, dürfte die Vermeidung des Hiatus Einfluss genommen haben; in M II. ist der ganze Vers verderbt. Unter den 1766 Versen des Brutus sind nur sechs mit Hiatus: 7 'der grosse Untergang'; 39 'Erschütterte, in'; 66 Hölle ist'; 73 fesselte; und'; 81 Aufópferté? O'; 85 'héiligté? und'. Hiatus von Vers zu Vers habe ich viermal gezählt.

Der Umstand, dass lauter stumpfe Verse beabsichtigt waren, hat eine Fülle von Synkopirungen und Apokopirungen hervorgerufen, die manchmal der Härte nicht entbehren: '7 red't; 10 widerständst; ibid. Kriegs; 61 Aufenthalts; 72 Grau'n; 94 Orts; 96 bist's; ibid. bin's; 12 nenn'; 24 Stärk'; 47 sandt'; 61 tränk'; 73 Gedank'; 76 frohlock'; 107 Scen';' etc.

Die Caesur behandelt Brawe ebenso frei, wie Lessing im Nathan; man kann wohl im Brutus ganze Reihen von Versen finden, in denen Caesur nach der vierten Silbe steht, wie in Johann Elias Schlegels Iamben, oder es begegnen Gruppen von Versen, in denen die Caesur nach der sechsten Silbe fällt, wie in Kleists ersten Versuchen, so dass sie wie Alexandriner klingen, denen die letzte Silbe fehlt; neben dieser Hauptmasse der Verse trifft man aber viele, in denen

man vergebens nach Caesur sucht, oder in denen sie nach der fünften oder siebenten Silbe gesetzt ist.

Wie sehr Brawe der Behandlung des Verses durch Lessing nahe gekommen ist, beweist die Länge seiner Perioden und das Enjambement.

Die längste Periode im Nathan beträgt nach Zarncke 27 Verse; die längste im Brutus 26 Verse 83 'Mit Ehrfurcht beugen — 84 So sei dein Anblick jetzt der Tyrannei'. (Die beiden Versschlüsse 84 'komm, Herr!' und 'komm, Freund!' bilden keinen Periodenschluss); ausserdem finden sich Perioden von 23 Versen 6 'Von Sorgen oft verdrängt' ff. von 22: 15—16 'Sein edelmüthig Herz' ff. 85—86 'Verzweiflung! wohin treibt' ff. von 21: 25—26 'Erwählt den Frieden' ff. von 20: 52—54 'Ich kämpfe für mein Vaterland' ff. von 19: 32—33 'Wenn die Trophäen' ff. 78—79 'Noch mehr ist dies' ff. Perioden von 18—8 Versen lassen sich ebenso nachweisen; ich führe keine Beispiele dafür an, sondern greife wie Zarncke eine Scene III. 5 heraus, um an dieser zu zeigen, wie Brawe auch längere und kürzere Perioden mischt S. 56 ff.: Die Perioden haben folgende Längen: 6, 7, 1, 2, 4, 1. 4, 8, 1, 13, 6, 8, 4, 6, 9, 3, 2, 4, 11, 1, 5, 3, 3,· 1.

Innerhalb dieser Perioden gebraucht nun Brawe freies Enjambement; nicht mit der vollen Kühnheit Lessings im Nathan; doch die Einschränkungen sind ganz gering.

Subject und Prädicat werden oft weit auseinander gerissen; das Verbum vom unmittelbar folgenden Personalpronomen getrennt: fiel || ich; bin || ich; bring || ich. Das Hilfsverbum vom regierenden Verbum: 89 'Ich will || den Brutus sehn und sterben'; häufig finden sich Verbalcompositionen getrennt: 48 'Lenkt dies den Sturm, der wider Brutus sich || gerüstet hat, nicht von ihm ab'; 11 'Rebellisch bricht der schwer verdrungne Hass || hervor'; das Adjectiv von seinem Substantiv abgerissen: 45 'niedriger || Gedank'; 50 'rächende || Gerechtigkeit' 104 'geliebtester || Messala'; ibid. 'grossmüthiger || und weiser Greis'; zugleich mit dem Artikel, ziemlich oft: 43 'der heldenmüthigen || Unmenschlichkeit'; 63 'das himmlische || Gefühl'; 73 'dem unglückseligen || Be-

fördrer seines Falls'; 91 'die mächtigen || Ruinen'; 95 'den reuigsten || Verbrecher'; 97 'die entsetzlichsten || Gerichte'; ibid. 'der mächtigen || Verführung'; 104 'der schwindelnde || Triumpf'; 7 'den ermordeten || und nunmehr bald gerächten Cäsar'; Pronomina vom Substantiv getrennt: 78 dieser niedrige || Verräther'; 83 'kein || verrätherischer Sohn'; Praepositionen vom Substantiv abgetrennt: 10 'durch || der Friedensfeste Pomp'; 47 'Vor || dem Angesicht'; 90 'fruchtbar an || Verbrechern'; 97 'mit dem vollendeten || Verderben'; ibid. 'mit drohendem || Verbrechen'; 104 'Vor dies allmächtige || Gericht'; noch häufiger, wenn die Præposition zu zwei mit und verbundenen Substantivis gehört: 77 'zu niederträchtger Ruh || und feigem Frieden'; 46 'in Gram || und Reue'; 51 'für Samnium || und Freiheit'; 104 'über Erd' und Tod || und niedrige Veränderung'; ein attributiver Genitiv wird häufig von seinem Substantiv losgerissen: 10 'des Kriegs || gefürchtet Zelt'; 16 'Tag || des Grauns'; 33 'Octavs || blutdürstge Wut'; 86 'der Natur || Entsetzen'; 87 'meiner Raserei || Vollendung'; 49 'Antons || Trophäen; ein Participium von näheren Bestimmungen getrennt: 39 'den oft || beseufzten Tag'; 48 'In Einsamkeit || versenkt'; 51 'In Finsternis und Grau'n gekleidet'; 62 'Von dir || erfüllt'; ibid. 'den Furien || geweiht'; 73 'noch nie || empfundne Qual'; 88 'erwacht || von meiner Trunkenheit'; auch die Abtrennung von Vergleichungswörtern findet sich: 47 'minder theuer, als || dein Hass'; 106 'gleich || als ein Gewand'; 87 'gleich || der Meere Gott'; so vom Adjectiv abgetrennt fand ich nicht; die im Nathan so beliebte Abtrennung der Praeposition zu vom Infinitiv ebenfalls nicht; um vom Infinitiv selten: 18 'um wider ihn || Krieg zu empören'. Dagegen stehen die Conjunctionen, Interrogativa und Relativa mit sehr grosser Vorliebe am Schlusse eines Verses und verbinden oft eine ganze Reihe von Verszeilen enge mit einander; wenige Beispiele für viele: 10 'Er wartet, ob || dein Wink ihm, dich zu sehn, erlaubt'; 47 'wofern || du wieder wagst'; 40 'die ihn || umgaben'; 49 'wenn || du denn noch zweifeln kannst'; 52 'Götter sind es, die || den Sieg verleihn'; 57 'die Grossmuth, die || aus diesen Augen redt'; 82 'Warum ward || . . . . kein Blitz des Frevlers Tod'.

Es ist für Lessings Vers im Nathan charakteristisch: erstens, dass er 'eine Hebung sei es im Anfang oder am Ende des Verses, von demselben loslöst und resp. dem vorausgehenden oder nachfolgenden Verse zutheilt'; zweitens, dass er beide Arten combinirt; drittens, dass er 'zwei solche Verstheile oder Abschnitte zu einem eigenen Ganzen' verbindet, 'wodurch nun die zweite Hälfte des ersten und die erste Hälfte des zweiten Verses zu einem eng zusammenhängenden Gliede verschmolzen werden'; viertens endlich, dass er solche Einschnitte zahlreich aufeinander folgen lässt.

In höherem Masse, als in jedem anderen Drama vor dem Nathan finden sich diese Eigenschaften in Brawes Brutus:

Erstens S. 73 'Noch nie || empfundne Qual steigt wüthend in mir auf'; 74 'Hier würgt || der wüthenden Tyrannen Schwert'; 38 'So sehr || dein unbiegsamer Stolz den meinen reizt'; 52 'Wie? noch || seh' ich den Publius in unserm Heer?'; 24 'Was bieten Lepidus, Anton, Octav || uns an?'; 41 'In unserm Lager ist || dein Sohn'; 98 'Dies Herz, in welchem du so mächtig einst || geherrscht'.

Zweitens S. 28 So ist || dem Untergang unwiderrufbar Rom || geweiht'; 95 'Mein Wort || soll, gleich der Hölle Strömen, bang dein Ohr || durchrauschen'; 106 'Schon || entwölkt sie sich, die ganze Zukunft steht || vor mir'. 81 'Doch Rom || besiegt, durch meinen Sohn zur Sclaverei || besiegt.

Drittens S. 59 'Vergieb || mir Marcius!'; 54 hier erwart' || ich ihn'; 79 'Geniesst || den Anblick!'; 96 'Erhört || mich Götter! —'; 12 'Wie sehr entzückt || mich ihre Wahl!'; 43 'den mir || die Pflicht erlaubt'.

Viertens

S. 70 Was er
An dich mir auftrug, ist vollstreckt. — Ich kehr'
Zum Kampf zurück, mit Rom zu sterben.
91 Doch
Weint nicht um mich: ich blute glorreich. Ich
War frei, und starb, ein Römer — unentweiht
Von Fesseln.
94 Du kömmst,
Frohlockender Verbrecher, im Triumph,

Mein Sieger, her, du kömmst, mit Banden mir
Zu drohn. — Vergebens! Brutus wird, dein Sklav'
Zu sein, von Göttern nicht gehasst genug.

Hieher ist auch die sonst ungewöhnliche Art der Stichomythie zu rechnen (31):

Servilius. **Ich will**
Noch mehr, ich will sein Wohl.
Brutus. **Für Sclaven ist**
Kein Wohl.
Servilius. **Und keins für die, die Bürgerblut**
Bedeckt.
Brutus. **Wer für Tyrannen kämpft, der ist**
Kein Bürger.

Jene Lebendigkeit des Dialogs wie im Nathan dürfen wir bei unserem Dichter nicht erwarten; während also nach Zarnckes Berechnung dort jeder fünfte Vers zwischen zwei oder mehreren Personen gebrochen ist, fast jede Person in der Mitte des Verses zu sprechen beginnt, so sind unter den 1766 Versen des Brutus nur 98 unter zwei und drei Verse unter drei Personen getheilt. Dabei findet sich das Hinübergreifen eines Verses von einem Auftritte in den anderen fast häufiger als im Nathan: I. 4 (S. 10), 5 (11); II. 2 (24), 5 (38); III. 3 (52), 4 (53), 7 (65); IV. 2 (67), 3 (71), 5, 6 (75), 7 (76), 8 (80), 9 (83); V. 2 (86), 3 (90), 5 (101).

Auch Brawe liebt es, wie Lessing schon in seinen ersten iambischen Versuchen und im Nathan, an passender Stelle, besonders am Schluss des einen und zu Beginn des nächsten Verses dasselbe Wort zu wiederholen: 3 'Rom, || Rom weissagt euer Grimm den Untergang', 4 'Zürnt nicht, || ihr Helden Roms . . . . || . . . . zürnt nicht'; 5 'Rom, Rom herrscht nur in ihm'; ibid. 'Ihr Haupt . . . || ihr Haupt scheint sich nicht gleich'; 13 'Treuloser! flieh, || flieh'; 20 'Mit ihm falle Rom. — || Rom, das . . . . Rom, das . . . . tyrannisch stolzes Rom'; 57 'Nein! — || Nein!'; 73 'O Gedank! || Gedank des Todes'; 105 'Von uns, || von uns Verbrechern'; 106 'Rom! || gerächtes Rom'.

Es erübrigt noch über die Betonung wenige Worte zu bemerken. Was sich alle gestatten müssen, welche den Iambus verwenden, erlaubt auch Brawe sich; über diese

Grenze geht er selten hinaus; den Artikel betont er manchmal höher als das Substantiv: 5 'Thürmt dér erhöheten Gefahr sich stolz || entgegen'; 7 'Noch || schreckt dér furchtbáre Ton mein schüchtern Ohr'; 14 'Stürmt auf dén Meinéidigén'. Ausserdem wäre zu erwähnen 22 'rechtfértge'; 82 'rechtfértigt'; ibid. 'wárum'; 88 'Wehmüthger Schmerz'.

Was der Grund der Beschränkung auf stumpfen Ausgang für Lessing gewesen, lässt sich nicht ganz sicher nachweisen. Dass er, wie J. E. Schlegel [1] den Irrthum getheilt hätte, der englische Iambus gehe nur stumpf aus, glaube ich nicht. Die Tragödien, die er las und übersetzte, mussten ihn des Gegentheiles überweisen; wahrscheinlicher ist, dass der epische Vers der Engländer, der durchwegs stumpf ist, also direct der Vers Miltons Lessingen als nachahmungswürdiges Muster erschien. Ein anderes kam hinzu. Der siebenjährige Krieg rief allerseits in dem Leipziger Freundeskreise, in Kleists Umgebung, eine erhöhte, eine kriegerische Stimmung hervor; Kleonnis und Brutus geben dieser Stimmung Ausdruck; im Cissides und Paches fand sie den heroischesten Ausdruck; im Philotas klingt sie wieder; nun schreibt Lessing in der Vorrede zu Gleims preussischen Kriegsliedern, die in vierfüssigen stumpfen Iamben geschrieben sind 1758: [2] 'Auch seine Art zu reimen, und jede Zeile mit einer männlichen Silbe zu schliessen, ist alt. In seinen Liedern aber erhält sie noch diesen Vorzug, dass man in dem durchgängig männlichen Reime, etwas dem kurzen Absetzen der kriegerischen Drommete Aehnliches zu hören glaubet'. Lessing und seine Freunde hielten also wirklich diese stumpfen Ausgänge für heldenhafter, kriegerischer. Damit mag man es vergleichen, wenn Zachariae in dem Vorberichte zu seinem Cortes (1766 S. 18) sagt, dass die männliche Endung sehr viel zu einer grösseren 'Pracht und Feierlichkeit' des Verses beiträgt, wenn Wieland Bürgers stumpfen Iambus 'das ächte, alte, natürliche, heroische Metrum unserer

[1] Vgl. Zarncke S. 26.
[2] Werke (Hempel) 12, 393.

Sprache' nannte und 'von dem Medium seiner starken, kräftigen, ächtdeutschen Heldensprache' schrieb (Briefe von und an Bürger 1, 304, 355). Weitere Aufklärung über diese höchst merkwürdige Erscheinung vermag ich nicht zu geben.

In der Zeit von 1756—58, in der Zeit der Blüte jenes von mir im ersten Kapitel geschilderten Freundeskreises zu Leipzig hat Lessing mit allen seinen Kräften den Gebrauch des fünffüssigen Iambus in Gang zu bringen gesucht, und das ist ihm denn auch im vollsten Maasse gelungen: nur dass ihm selbst, seinem Nathan, noch die entscheidende, für alle Zeit bestimmende That vorbehalten blieb.

REGISTER.

REGISTER.

Red. Scherer. — Buchdruckerei von G. Otto in Darmstadt.

QUELLEN UND FORSCHUNGEN

ZUR

SPRACH- UND CULTURGESCHICHTE

DER

GERMANISCHEN VÖLKER.

HERAUSGEGEBEN

VON

BERNHARD TEN BRINK, ERNST MARTIN,
WILHELM SCHERER.

XXXI.
NIBELUNGENSTUDIEN.

STRASSBURG.
KARL J. TRÜBNER.

LONDON.
TRÜBNER & COMP.
1883.

NIBELUNGENSTUDIEN

VON

RUDOLF HENNING.

STRASSBURG.
KARL J. TRÜBNER.

LONDON.
TRÜBNER & COMP.
1888.

Buchdruckerei von G. Otto in Darmstadt.

VORWORT.

Die nachfolgenden Studien beschäftigen sich vorzüglich mit der zweiten Hälfte des Nibelungenliedes. Sie wollen die Untersuchungen, welche Müllenhoff in seiner Schrift 'Zur Geschichte der Nibelunge Not' über den ersten Theil vorgelegt hat, auch für den letzten in Angriff nehmen. Es handelt sich dabei nicht nur um die schwierigen Fragen der Composition, sondern ebenso sehr um eine umfassende Charakteristik der einzelnen Lieder und Abschnitte.

Was zunächst die Composition anlangt, so erschien es mir nicht unmöglich, die Hauptfragen, welche wir zunächst an die Ergebnisse von Lachmanns Forschung anknüpfen müssen, zu einer gewissen Lösung zu bringen. Ich wurde dabei schon zu Anfang meiner Arbeit unterstützt durch die freundliche Bereitwilligkeit, mit der Herr Professor Müllenhoff mir seine eigenen Ansichten mittheilte. Die bezüglichen Stellen seines damaligen Briefes findet man unten S. 95 f. abgedruckt.

Da mir meine Hauptpflicht in einem fügsamen Beobachten und Kennenlernen unserer Dichtung und ihrer Theile zu beruhen schien, so bin ich bei der Charakteristik der einzelnen Lieder ausführlicher geworden als Müllenhoff bei denjenigen des ersten Theiles. Ich verfolge dabei im Einzelnen wie im Ganzen vielfache Anregungen Scherers aus der dankbar zurückempfundenen Zeit, wo er uns hier in Strassburg auch in die Nibelungen einführte. Was Müllenhoff in seiner Schrift mit einem wunderbar intuitiven Blick erkannt, aber meistens

ganz knapp erörtert hat, suchte Scherer, wenigstens für die ersten sieben Lieder, in breiter poetischer Analyse zu entwickeln, zu verdeutlichen und weiter zu bilden. In ähnlicher Weise war ich bestrebt, von den Liedern und den Verbindungsstücken des zweiten Theiles eine eingehende Darstellung ihrer Eigenthümlichkeiten zu geben, damit die Individualität derselben sich möglichst klar und bestimmt von einander abhebe. Die grossen Unterschiede bekommt man wohl bald heraus, aber die intimeren Züge enthüllen sich doch erst sehr allmählich. Und ich hielt es auch weiter nicht für unnöthig, die Stilmittel dieser Dichter etwas genauer zu erforschen, ihre Art bis in die kleineren Einzelheiten, bis in den syntactischen und sprachlichen Ausdruck ihrer Gedanken zu verfolgen. Ich hoffte, so auch unserem Epos einen Dienst zu erweisen, indem ich seine Eigenschaften definirbarer machte. Hier ist es nicht umsonst, an jedes Steinchen anzuklopfen.

Das elfte Lied, an dem ich meine ersten Studien machte, ist Manchem vielleicht etwas zu breit ausgefallen, obwohl ich darin keinen eigentlichen Schaden erblicken kann, das sechzehnte und siebzehnte, über welche Busch kürzlich gehandelt hat (siehe den Nachtrag), mir etwas zu kurz, woran ein zufälliger Umstand Veranlassung geworden ist. Das zwanzigste bot die grössten Schwierigkeiten dar, doch hoffe ich durch die unten getroffene Behandlungsweise gegen alle Factoren wenigstens am Gerechtesten geworden zu sein. Die Verhältnisse lagen hier gelegentlich so schwierig, dass jeder gewählte Ausdruck fast zu scharf und zu bestimmt erschien. Da die Charakteristik durchweg auf eingehender Detailbetrachtung beruht, so wird sie auch demjenigen nützlich sein, dem es noch gelingt, grössere Zusammenhänge anzubahnen, als es bisher möglich war, andererseits aber wird sie hoffentlich dem Liede eine gewisse Schutzwehr bieten vor einer allzu rasch und entschlossen dreingreifenden Kritik.

Dass ich die metrische Analyse in einem besonderen Kapitel vereinigt habe, wird wohl nicht als Uebelstand empfunden werden. Eine ausführlichere Darstellung war hier unerlässlich, da sie eine wesentliche Ergänzung unserer sonstigen Schilderungen bildet und der Kritik nicht unwesentliche

Dienste leistet, um so unerlässlicher, da die Handschrift A in den einschlägigen Untersuchungen von Bartsch nicht nur nicht zu ihrem Rechte gekommen, sondern auch durch die sehr gefärbte und entstellende Polemik in ein falsches Licht gerückt worden ist. Ich habe mich im Wesentlichen natürlich an die textkritische Herstellung derselben durch Lachmann gehalten, aber nicht ohne auf die Lesarten selbst zu recurriren. Die in den einzelnen Handschriften neu hinzugefügten Worte sind unten durch eckige Klammern, blosse Variationen des Ausdruckes durch runde Klammern kenntlich gemacht. Dass in Betreff dieser handschriftlichen Fragen noch Manches zu erörtern übrig bleibt, ist mir keineswegs verborgen, aber man wird am Besten damit warten, bis uns eine Neubearbeitung von Lachmanns Anmerkungen vorgelegt sein wird.

Auch über die Geschichte der Interpolationen habe ich nach Müllenhoffs Vorbilde Licht zu schaffen gesucht. Wie weit mir das geglückt, mögen Andere beurtheilen. Besondere Erörterungen aber, welche die Unursprünglichkeit dieser Zusätze in breiterer Weise behandelten als wie Lachmann es gethan hat, wird man hier nicht von mir erwarten. Dazu gehört ein eigenes Buch, welches am Besten als ein fortlaufender Commentar zu den Nibelungen zu halten wäre.

Als eine litterarische Vorarbeit für die meisten dieser Theile habe ich ausser Lachmanns Anmerkungen zu nennen die Dissertation von Johannes Hoffmann, De Nibelungiadis altera parte. Halle 1871 (30 S.). Aber was hierin über die im Ganzen sorgfältigen formalen Zusammenstellungen hinausgeht, sind doch nur die ersten Gedanken, die einem Jeden alsbald entgegentreten.

Eines besonderen Fürwortes bedarf wohl noch das zweite Kapitel, welches die Wiedergeburt des Epos behandelt, in welchem ich am weitesten aus dem Rahmen des herkömmlichen Stoffkreises herausgetreten bin. Es wird wohl, wie auch bisher schon, selbst auf wohlwollender Seite, eine recht verschiedenartige Beurtheilung finden. Mir selber scheint das darin verfolgte Problem von grösserer und allgemeiner Bedeutung zu sein; aber es ist sehr schwer anzufassen, und

es ist noch keine dafür approbirte Methode vorhanden. Ueber die grössere oder geringere Beweiskraft einzelner Argumente werde ich nicht rechten, und Einiges, was nur dasteht, um die geistige Atmosphäre der behandelten Kreise und Zeiten zu veranschaulichen, würde ich heute wohl selber fortlassen. Aber so vorsichtig glaube ich mich dennoch ausgedrückt zu haben, dass meine Ausführungen Niemandem Schaden bereiten werden. Meine Studien haben mich unterdess von anderer Seite auf dieselben Fragen zurückgeführt und mir, wie ich glaube, Manches in dem Anwachsen der deutschen Dichtung im zwölften Jahrhundert neu geklärt, so dass ich hoffen darf, in die Diskussion wiederum eingreifen zu können.

Sollte aber meinen Beobachtungen eine fortwirkende Kraft innewohnen, so möchte ich das Verdienst dafür demjenigen gewahrt wissen, welchem es gebührt. Herr Professor Herman Grimm offerirte mir an einem schönen Weihnachten die Passio Karoli comitis (S. 27 ff.), indem er mich auf ihren hervorragend epischen Ton, sowie auf einige frappirende Aehnlichkeiten mit dem Nibelungenliede hinwies, mit der Verpflichtung, dies zu verwerthen. Das höchst merkwürdige Denkmal hat mich auf den grösseren internationalen Zusammenhang in der Litteratur jener Frühperiode des zwölften Jahrhunderts geführt. Wenn ich also Herrn Prof. Grimm auch alles Verdienst zuschreiben muss, ist doch andererseits mein allein die Schuld, wenn etwas Falsches unter meinen Händen daraus geworden. Möge er selber darüber entscheiden.

Die Combination dieser allgemeinen Litteraturbewegung auf dem Gebiete des Epos mit der niederdeutschen Stufe unserer Heldensage ergab sich leicht und nothwendig aus den Grundanschauungen heraus, welche Müllenhoff über das Wandern und die Schicksale der deutschen Heldensage in seinen Vorlesungen, von denen auch mir wenigstens mittelbare Kunde zu Theil wurde, vertreten hat. Da ich erst nachträglich auf eine mir entfallene Stelle hingewiesen wurde, wo er dieselben litterarisch geäussert, so möge sie hier noch einen Platz finden. Es heisst in der Deutschen Alterthumskunde I S. 58: 'Aehnlich [wie die Odysseussage] ist unsere Nibelungensage gewandert. Entstanden bei den rheinischen Franken gelangte

sie ins südöstliche Deutschland zu den Baiern, erfuhr hier in ihrem letzten Theile eine Umgestaltung und kehrte so zurück in den Nordwesten, gewann einigen neuen Zuwachs und kam wieder in den Südosten, um nun endlich in der Litteratur gefestigt zu werden.'

So hätte ich denn zuletzt noch über die Chronologie dieser Studien zu berichten, dass sie in Strassburg begonnen sind, dass Kapitel III bis VIII im Frühling 1877 der philosophischen Facultät zu Berlin als Habilitationsschrift vorlag, dass die ersten 14 Bogen im Laufe des Jahres 1878 und Anfang 1879 gedruckt und seither Manchem bekannt wurden. Darauf wurde mir eine lange Pause auferlegt . . . und wenn ich mich zurückerinnere, so muss ich bekennen: es war etwas Viel was mir dazwischen kam und mir eine Arbeit, an die ich viel Lust und Mühe gesetzt, für Jahre entriss. Und als endlich Kraft und Gesundheit und Ruhe zurückkehrten, da hatten sich wieder ganz von selbst, aber mit einer gewissen zwingenden Nothwendigkeit, andere Arbeiten dazwischengeschoben, welche neben einer nicht verminderten Berufsthätigkeit auch besorgt sein wollten. Der Sache aber hat, wie ich glaube, diese Stockung keinen Schaden gebracht. Denn wenn ich auf das längst Gedruckte nunmehr zurückblicke, so weiss ich wohl, dass ich in Nebendingen gar Manches anders gemacht, hier ergänzt und vervollständigt, dort gekürzt haben würde, — aber in der Hauptsache vertrete ich Alles heute noch ebenso gut und gern wie ehedem.

Diese Arbeit verdankt Viel dem Vorbilde und den Anregungen von drei verehrten Männern, möge sie nicht ganz gegen ihren Sinn ausgefallen sein.

Strassburg, Weihnachten 1882.

R. H.

INHALT.



ERSTES KAPITEL.

DAS MATERIAL DER SAGE.

Denselben Wechsel zwischen Blüte und Verfall wie unsere gesammte Litteratur hat auch der deutsche Heldengesang durchlebt. Sein Anwachsen und Hinschwinden während der einzelnen Perioden lässt sich an der Hand der Zeugnisse und der erhaltenen Denkmäler recht wohl verfolgen. So ist an den Nibelungen ein volles Jahrtausend hindurch geschaffen und gemodelt, hinzugedichtet und vergessen und wieder erfunden und neu gestaltet worden.

Um den ganzen Umfang des Aufschwunges, aus dem die Not hervorgegangen ist, würdigen zu können, müssen wir zuvor erwägen, welcher Antheil von Verdienst und Schuld an den Schicksalen des Stoffes den vorangegangenen Jahrhunderten beizumessen ist.

Zwei Perioden wirken hier deutlich gegeneinander, von denen die zweite die grossen Errungenschaften der ersten fast wiederum aufhebt.

Während der ersten, die von der Völkerwanderung bis ins achte Jahrhundert reicht, erblicken wir eine stetige Fortentwickelung der Sage. Wir sehen wie sie sich zusammenfügt und selbständig wird, um dann schnell an Grösse und Umfang zu gewinnen. Anfänglich bestand sie nicht einmal als ein Ganzes für sich. Ihre beiden Theile haben ungleiches Alter und der ältere erste war ursprünglich auch nur ein einzelnes Glied in dem grösseren Verbande der Welsungensage, jener uralten heroischen Familiengeschichte, die durch mehrere Generationen hindurch den Ruhm eines fränkischen

Heldengeschlechtes verherrlicht, das von Wodan bis auf Siegfried hinabreicht.

Das Leben und der Tod des letzten Welsungs bildete einst auch den Abschluss dieses Sagencyclus. Nach mancherlei Jugendschicksalen, nachdem er durch die Erlegung des Drachen den Hort erworben, nachdem er die Waberlohe durchritten und sich der aus tiefem Schlafe erweckten Walküre verlobt, kommt Siegfried an den Hof der Nibelungen, vergisst durch einen Zaubertrank die alte Geliebte und vermählt sich mit Kriemhild oder Gundrun, wie sie als Schwester des Gundhari hiess (Zs. 10, 156). Für Gunther erwirbt er nun selbst seine alte Verlobte. Die Eifersucht und der Zank der Frauen bewirkt seinen Tod, den Hagano, sein alter mythischer Gegner, vollbringt. Aber mit dem Helden gemeinsam besteigt auch Brunhild den Scheiterhaufen, und ihr Tod sühnt das Verbrechen, das sie begangen. So stirbt Siegfried, scheinbar inmitten seiner Laufbahn, auf der Höhe seines Ruhmes wie einst Achilleus oder im Norden Helgi.

Die kritische Betrachtung führt mit Nothwendigkeit darauf hin, diese Welsungensage als den älteren festen Stamm aufzufassen, an den sich die weitere Nibelungendichtung anlehnte, die mit der Neuvermählung Kriemhilds zugleich auch ein neues Schicksal eröffnet.

Die grossen historischen Ereignisse vom Untergang des Burgundenreichs durch Attila knüpften völlig naturgemäss daran an: war es doch auch ein König Gunthari, der dabei ums Leben kam und später eine Hildiko, die den Tod Attilas herbeiführte. Wie man sich den Zusammenschluss im Einzelnen zu denken habe, ist von Lachmann und Müllenhoff erläutert worden, von deren Resultaten Scherer Vorträge und Aufsätze S. 101 ff. eine anschauliche Darstellung gegeben hat.

Hier nur noch ein Wort über die für die Composition des Stoffes sehr folgenschwere Thatsache, dass die ganze zweite Hälfte der Nibelungen dabei nach dem offenbaren Muster einer früheren Partie der Welsungensage gestaltet ist. Schon Rieger Germania 3, 163 f. und nach ihm Andere wiesen darauf hin, dass in dem Schicksal der Burgundenkönige, ihrer Schwester Kriemhild und des Attila sich ein fast identischer Vorgang

wiederholt wie zwischen Sigmund, dessen Schwester Signy und deren Gemahl Siggeir. Attila tritt durchaus in die Rolle des Siggeir, Kriemhild in die der Signy, die Burgundenkönige, soweit es den historischen Verhältnissen nicht widersprach, in diejenige Sigmunds und seiner Brüder.

Wie Siggeir kommt Attila und hält um Kriemhild an, beide mal wagen die Angehörigen nicht dem mächtigen Bewerber entgegenzutreten. Nothgedrungen folgt die Schwester dem ungeliebten Manne. Dann ladet Attila wie Siggeir in verrätherischer Absicht seine Schwäger zu einem Feste ein, um sie zu ermorden. Vergebens warnt die Schwester, die den Plan des Gatten durchschaut. Die Helden stehen nicht ab von der Fahrt und auch die letzten ausdrücklichsten Warnungen vermögen ihre unerschrockene Gesinnung nicht umzustimmen. Dann beginnt der Kampf, in dem die betrogenen Burgunden wie die Welsungen unterliegen. Wie Signy und Siggeir überleben in der ältesten Fassung auch Kriemhild-Gudrun und Attila den Untergang ihrer Verwandten. Weiter ersinnt Kriemhild wie Signy dem Gatten für seine Treulosigkeit furchtbare Rache: als erste Opfer fallen hier wie dort ihre beiden jungen Söhne, die sie als Gericht dem Vater auf die Tafel setzt. Der Tod Attilas erfolgt wie der des historischen Hunnenkönigs durch Hildiko (Zs. 10, 158), während Siggeir nur auf Betreiben seiner Gemahlin durch Sigmund und Sintarfizzilo ermordet wird. Endlich besteigt ursprünglich auch noch Kriemhild den Scheiterhaufen des treulosen ungeliebten Mannes wie Signy den des Siggeir, nachdem auch diesen sein verdientes Schicksal ereilt.

Nur darin waltet ein bedeutungsvoller Unterschied, dass es für den zweiten historischen Theil der Nibelungensage kein Wettstreit im Erproben der Heldenstärke ist, der die ganze Entzweiung und Verwickelung herbeiführt wie zwischen Sigmund und Siggeir, die das von Wodan in die Eiche gestossene Schwert herauszuziehen wetteifern. Hier ist das Motiv aus dem Charakter des länder- und beutegierigen Attila entnommen. Ebenso, nahm eine Zeit an, die noch unter dem unmittelbaren Eindruck seiner Persönlichkeit stand, habe ihn auch nach dem

grossen Schatze, dem Hort der Nibelungen gelüstet: um seinetwillen ersann er den Tod der eigenen Verwandten.

Gleichwohl wäre die Annahme einer rein äusserlichen und absichtlichen Nachahmung unstatthaft, vielmehr müssen im Stoffe selbst vorhandene Aehnlichkeiten die Möglichkeit zu einer weitgehenden Berührung und Uebertragung gegeben haben. Solche Aehnlichkeiten ergaben sich auch sofort mit dem Tode des historischen Attila. Gleich damals tauchte, wie wir wissen, die Ansicht auf, dass Hildiko ihn nur aus Rache ermordet wegen der Unthaten, die er an ihren eigenen Verwandten ausgeübt: derselbe Grund aus dem auch Signy den Mord des Siggeir betrieb und ausführte, wobei Sigmund und Sinfiötli ihr zur Seite standen. Und noch ein anderer Zug dürfte auch in der Etzelsage alt und ursprünglich sein: das grausame Werk der Kriemhild, die dem ahnungslosen Vater die Herzen seiner Söhne vorsetzt und ihn aus ihren Schädeln ihr Blut trinken lässt. Müllenhoff Zs. 10, 175 hat gewiss Recht, wenn er annimmt, dass der rasche Untergang von Attilas Reich und Geschlecht die Ursache wurde, gerade dies bekannte und vielfach variirte Motiv aufzunehmen. Ein entsprechender Ausgang also den es zu vermitteln galt sowie analoge Beziehungen der Personen unter einander haben erst dahin geführt auch die übrige Handlung in denselben Geleisen sich fortbewegen zu lassen. Darum verstehe ich auch die Hindernisse nicht, die sich Symons Beiträge 3, 297 f. bei dieser Ansicht in den Weg legt.

Jene Uebertragung deutet uns nun auch noch mancherlei Unebenheiten der ältesten Fassung. Sie erklärt uns, weshalb beide Theile der rechten dichterischen Einheit und eines wirklichen gemeinsamen Grundgedankens ermangeln, weshalb keine innere Verknüpfung aus dem ersten in den zweiten Theil der Sage hinüberreicht, so dass beide fast nur durch die Identität der handelnden Personen zusammengehalten werden. Sie erklärt uns, weshalb in einzelnen Dingen die Motivirung der Welsungensage so viel glaubhafter und richtiger erscheint. Wie tiefgefasst und überzeugend ist in letzterer die festgewurzelte Liebe der gegen ihre Herzensneigung vermählten Schwester zu den bedrohten Brüdern und Blutsverwandten,

wie wahr und ergreifend ihr Zusammenstehen in aller Gefahr und Noth; in den Nibelungen hingegen —, was wäre wohl im Stande den Schmerz der Kriemhild zu besänftigen, der ihre Verwandten das Liebste auf der Welt gemordet, welche Sühne vermöchte es, ihren natürlichen Hass umzuwandeln in eine gleich innige aufopfernde Liebe? Schon diese Erwägung müsste darauf führen, auf welcher Seite die ursprüngliche Erfindung zu suchen sei. — —

Dies also ist ungefähr die Grundlage, auf der die späteren Perioden fortbauen: so fand die Sage ihre erste allgemeine Verbreitung, so wanderte sie vom Rhein nach dem Norden, so nach der Donau aus. Die nun anhebende Geschichte ihres Anwachsens und ihrer Wandlungen ist von Lachmann nicht mehr in Angriff genommen und wesentlich erst durch die Forschungen Müllenhoffs weiter gefördert.

Wir sehen das Gleichgewicht der alten Welsungensage durch jene Zusammenschmelzung stark erschüttert, so dass die früheren Theile immer mehr sich absondern und in sich zusammensinken. Die Abenteuer Sigmunds und seines Gefährten Sintarfizzilo müssen zwar auch in Oberdeutschland wenigstens im Anfang des neunten Jahrhunderts noch bekannt gewesen sein, wie die von Müllenhoff Zs. 12, 306 beigebrachten Zeugnisse lehren, aber die Not weiss selbst von Sigmund nichts Nennenswerthes mehr zu berichten, weder von seinen gewaltigen Thaten noch von seinem tragischen Ende: hier ist er ein besorgter, zärtlicher Vater, nichts weiter. Das ganze Schwergewicht der Sage fällt sehr bald ausschliesslich auf die späteren Theile, in deren Mittelpunkt Siegfried und Kriemhild stehen. Um ihr beider Schicksal gruppirt sich das gesammte Epos, in ihnen findet es seinen Halt und seine Einheit, sie tragen den Stoff über alle Zeiten fort.

Wir sehen auch weiter, wie das Mythische und Wunderbare aus der Sage sich verflüchtigt, der weltgeschichtliche Zusammenhang hingegen, in den sie durch ihre historischen Theile gerückt war, unablässig sich vergrössert, wie die Begebenheiten schnell sich ausdehnen und stufenweise mit [illegible] Thatsachen und Personen sich anfüllen, deren [illegible] Bedeutung zu erkennen oft schwer fällt. Denn [illegible] [illegible].

Stoffe beginnt nun ein weitgehender Austausch heroischer Poesie von Stamm zu Stamm, von Volk zu Volk. Die verschiedensten Gegenden und Zeiten betheiligen sich und weisen ihren Lokalhelden darin eine Stelle an, welche diese oft behauptet, öfter wohl noch wieder verloren haben. Deshalb bleibt auch jeder Abschluss unserer Erkenntniss hier ein zufälliger, bedingt durch die Constellation der uns gerade erhaltenen Zeugnisse. Denn die Sage ist ebenso sehr das flüchtigste, wie sie ein ander Mal das zäheste Denkmal durchlebter Zeiten ist. Sie gleicht einem offenen Thore, durch das von allen Seiten kommend gerüstete Heldenschaaren aus und ein ziehen. Vieles ist aus ihr geschwunden und oft ist es gerade noch eine lose leichte Spur, ein blosser nackter Name, der für die gelehrte Combination ein Anhalt wird, um dahinter einen gestörten Zusammenhang zu erkennen.

Von einzelnen Helden gehören schon in diese erste Periode Dankwart und Ortwin, zwei echte fränkische Vassallen. Zum Vassallen ist früh auch Hagen geworden, obwohl seine Ursprünge mit mehreren Wurzeln sich ins Mythische zu verlieren scheinen. Dienstmann Gunthers wie im Waltharius ist er bereits in den angelsächsischen Bruchstücken des Valdere, deren Grundlage in eine sehr frühe Zeit zurückreicht (Zs. 12, 275). In ihm hat die immer mehr sich ausbildende Sage die glänzendste Verherrlichung der Vassallentreue geschaffen. Durch dies Motiv, in dem wir den tiefsten ethischen Gehalt jener Zeit erkennen, erhielt unsere Dichtung eine erste wichtige innere Bereicherung. Der nordischen Poesie sind solche Themata fremd und auch die angelsächsische kennt nur die allgemeinen Farben und Stimmungen des Verhältnisses, während die deutsche es verstand, das Wesen der Gefolgschaft in seltener Weise zu beleben und zu verwerthen, indem sie die ganze Tragik ihrer Conflicte darzustellen unternahm: wie der Held gegen sein Empfinden und seine Ueberzeugung die geschworene Treue bewähren muss gegen die eigenen nächsten Freunde: Verhältnisse, wie sie in dieser Allgemeinheit sich oft genug seit den wechselvollen Schicksalen der Völkerwanderung wiederholt haben werden: fochten doch auch in der katalaunischen Schlacht wider ihren Willen

Gothen gegen Gothen. Im Valdere, im Waltharius und in den Nibelungen ist dieser gleiche Streit der Pflichten eine bedeutsame und hervorragende Seite von Hagens Thaten.

In der alten mythischen Sage konnte er nur wirken durch die Unbeugsamkeit und das Ungestüm seiner Sinnesart, durch die dämonische Gewalt seiner Persönlichkeit. Nun tritt er unter den Bann einer sittlichen Idee, die von vorn herein sein ganzes Schicksal in sich schliesst, der er dient bis er selber untergeht, während das Loos seiner Könige noch der Macht äusserlicher Umstände, dem Zufall der Ereignisse anheimgegeben bleibt.

Aber in den Nibelungen kann dieser früh bezeugte Conflict erst seine volle Bedeutsamkeit gewonnen haben, nachdem auch auf hunnischer Seite die entsprechenden Helden hinzugekommen waren, mit denen er in so tragischen Gegensatz geräth. Er setzt also die Bekanntschaft und das Vorhandensein von Rüdiger und Dietrich voraus.

Auf die allgemeinen Bedingungen, unter denen diese beiden in die Sage verflochten wurden, habe ich Anz. f. deutsches Alterth. 3, 62 f. hingewiesen. Auch sie gehören bereits einer ältesten österreichischen Schicht der Sage an. Mit ihnen aber noch ein dritter. Ich meine den Eckewart des vierzehnten und fünfzehnten Liedes, der nothwendig ein anderer sein muss, als der in den früheren Liedern vorkommende. Der letztere ist burgundischer Markgraf, bildet in Worms die nächste Umgebung der Kriemhild und bleibt auch im Hunnenlande ihr Kämmerer. Unseren treffen wir als nächtlichen Wächter schlafend auf der Grenze und er bezeichnet den Rüdiger als seinen Herrn, gegen den er seine Pflicht versäumt habe (1573, 4). Der burgundische betont überall seine wanklose Treue gegen die Königin, der hunnische verräth ihren Feinden ihre geheimsten Pläne. Dieser ist gewiss ein directer Nachkomme des getreuen Eckehart, der als Hüter der Grenze nun auch ein festes Amt bekommen hat und dadurch in Rüdigers Dienst getreten ist: er handelt durchaus noch seiner alten mythischen Bedeutung gemäss, wenn er zu den Nibelungen bei ihrem Eintritt in das feindliche Reich seine warnende Stimme erhebt. Als

Hüter der Harlunge war er bereits früh in dieser Gegend localisirt. Nach einer Urkunde des neunten Jahrhunderts hiessen Burg und Umgegend von Bechelaren von altersher (antiquitus) Herilungoburc und Herilungovelt (Zs. 10, 163). Jener andere Eckewart hingegen dürfte, wie sich herausstellen wird, eine historische Persönlichkeit des zehnten Jahrhunderts sein. Die beiden Namen Eckehart und Eckewart flossen in der letzteren Form zusammen; übrigens heisst auch in Dietrichs Flucht der Hüter der Harlunge Eckewart.

In derselben Gegend ist auch Rüdigers alter Sitz. Er ist 'der treue Hüter und Schutzpatron der österreichischen Lande, der allem Wechsel der politischen Grenzen zum Trotz die Mark von Etzels Reich Jahrhunderte hindurch unverrückt an der Ens erhielt' (Müllenhoff a. a. O.). Grade mit dem Wesen eines Grenzheros vereinigt sich vortrefflich Müllenhoffs Deutung, wonach er auch der Hrodberaht ist, der Begleiter und Gefährte Wodans in der wilden Jagd. Um solche Grenzposten tobten unablässig die heftigsten Kämpfe. Sehen wir auch von allem Schwulst seiner Rede ab, so mag Cassiodorus Variar. l. VII, 4 doch dafür ein Zeugnis sein. Dieser betont von den römischen Wachen zwischen Germanien und Rhätien, wie sie noch unter den Gothen, beispielsweise unter Theoderich fortbestanden: 'contra feras et agrestissimas gentes, velut quaedam plagarum obstacula disponuntur. Ibi enim impetus gentilis excipitur et transmissis iaculis sauciatur furibunda praesumtio. Sic gentilis impetus vestra venatio est.' So ist Rüdiger mit vollem Rechte Etzels mächtigster Vassall. Seine hohe politische Stellung hat die Sage niemals vergessen, daneben ihm aber eine Reihe anderer Eigenschaften zuertheilt, die vermuthlich dem Wesen des getreuen Eckehart entnommen sind. Wie dieser der Hüter der Harlunge, wird er der Hüter von Frau Helche Söhnen, die in der Rabenschlacht fallen; wie dieser wird auch er an den Nibelungen zum Warner. Dass auch ihm einst die gleiche Pflicht zukam, geht noch aus unserer Ueberlieferung hervor. In der Not wird zwar die unheilvolle Kunde den Burgunden erst durch Dietrich entgegengebracht, aber nur aus dem rein künstlerischen Grunde, damit Nichts das heitere Fest in Beche-

laren störe. Aber die Aeusserung des Sängers betreffs Dietrich, 1661, 4 *er wânde ez weste Rüedegêr daz er ins hête geseit,* weist selber auf das Vorhandensein einer anderen Ueberlieferung hin, und ist nur eine motivirte Entschuldigung, dass die Warnung erst so spät erfolgt. Die Dietrichssage bewahrt hier entschieden Ursprünglicheres, wenn Godelinda thatsächlich den Burgunden eröffnet, dass Kriemhild noch jeden Tag ihren Mann jung Sigurd beweine (c. 369). Es sind fast dieselben Worte, deren sich in der Not 1668, 2 Dietrich bedient: *ich hœre alle morgen weinen unde klagen mit jæmerlichen sinnen daz Etzelen wîp.*

Weiter brauchen wir nichts in Rüdiger zu suchen: weder hinter seinen einzelnen sagenhaften Lebensschicksalen noch hinter seinem Tode wird eine mythische Bedeutung stecken. Dies Alles ist reinstes Werk der Dichtung. Er muss lange Zeit ein frei schwebender Charakter gewesen sein bis er einmal durch eine entscheidende dichterische That mit einer bestimmten Stelle der Sage unlöslich verbunden wurde, von der aus ihm nun erst ein einheitliches persönliches Schicksal beigelegt werden konnte. Und diese Stelle, an der er auf so durchschlagende Weise mit der Nibelungensage verbunden wurde, muss wohl sein Tod gewesen sein. Hier bei seinem tragischen Ende haben all die Strahlen ihren Brennpunkt, deren weiter herrlicher Schein über die ganze Dichtung leuchtet. Alles was in der Not diesem Ereignis vorhergeht und unsere Sympathien so lebhaft an ihn fesselt, wird erst durch seinen späteren Tod wirksam und bedeutungsvoll, Alles dies scheint nur voraufgegangen zu sein, um im letzten Augenblick mit seiner ganzen Schwere ins Gewicht zu fallen. Bekundet doch auch die Sage selbst worauf es ihr bei Rüdiger ankam, wenn sie seinen ganzen Ruhm im Gegensatz zu anderen Helden in seine Charaktereigenschaften setzt, wenn sie seine einzige nennenswerthe That seinen Tod sein lässt.

Anders als mit Rüdiger, der gerade in unserer Sage seine festesten Wurzeln geschlagen hat, steht es mit Dietrich. Dieser ist nicht so völlig hineingezogen. Sein Name war schon zu festgewachsen mit anderen Theilen der Heldendichtung, als dass er hier noch eine eigene besondere Fortbildung hätte er-

halten können. Er ragt gleichsam nur mit der ganzen Macht seiner Persönlichkeit in das Lied hinein und ist nur zu einem bestimmten Zwecke verwendet worden. Wo die Katastrophe sich vollendet, tritt er mit Hildebrand dazwischen als der einzige der im Stande ist die beiden letzten unbezwinglichen Helden, Günther und Hagen, zu überwältigen und sie demjenigen Schicksal auszuliefern, das die Sage ihnen bestimmt hatte. Alles Andere dürfte auf Uebertragung von Motiven beruhen: seine Freundschaft zu den Burgunden, die er am stärksten in verhältnismässig spät ausgebildeten Theilen der Sage bekundet, dürfte durch diejenige Rüdigers veranlasst sein; und ebenso wohl die schweren Conflicte, die er vor dem Kampfe mit jenen Helden zu bestehen hat.

Die grosse Bedeutung, welche diese neu aufgenommenen Personen im Epos gewinnen, gründet sich nun aber vor Allem auf der letzten Umgestaltung des Stoffes in Oesterreich, durch welche die Haupthandlung von Etzel auf Kriemhild übertragen wurde.

Es galt den alten Fehler gut zu machen, der bei der ersten Vereinigung der Sage begangen war. Als man damals nach einer Erklärung suchte, welche den Untergang der burgundischen Könige zugleich auch als denjenigen der nibelungischen Helden erscheinen lassen konnte, begnügte man sich mit der nächstliegenden, der unersättlichen Beutegier des fremdländischen Herrschers, und berücksichtigte nicht, wie lose dadurch beide Theile aneinander gehängt wurden, so dass sie im Grunde zwei besondere Geschichten blieben. Der zweite war nur ein äusserer, kein innerlich nothwendiger Abschluss des ersten, dessen Ereignisse mehrfach keine befriedigende Lösung erhielten. Eine gewisse Sühne für den Mord Siegfrieds lag zwar darin, dass Brünhild, die ihn angestiftet, dann auch mit dem Helden in den selbstgewählten Tod ging. Aber die eigentlichen Vollführer der That blieben doch ungestraft, gegen sie musste sich immer noch das Rachegefühl der Kriemhild kehren; denn auch die Mordbusse ist wol nicht viel mehr als eine Aushilfe für den Mangel eines psychologischen Motives. Thatsächlich fanden ja auch die-

selben Mörder durch ein neues Verhängniss am Hofe Attilas ihr grauenhaftes Ende. Mussten da nicht für den auf Gerechtigkeit und psychologische Wahrheit achtenden Sinn die Thatsachen selber deutlicher reden als alle Erklärungen? Das où est la femme? das für alle Zeiten und nicht am wenigsten für jene altgermanischen seine Bedeutung hat, trat hier noch in ganz besonderem Lichte hervor, wo der Kriemhild einst durch ihre Brüder das schwerste Leid zugefügt worden war. Ein so verbrieftes Recht auf deren Tod hatte Niemand als sie allein. Nur wenn sie die Urheberin desselben wurde, erschienen alle Begebenheiten im Lichte eines einzigen grossen Schicksals, das in seiner ganzen Breite sich um die Liebe, den Schmerz und die furchtbare Rache der Kriemhild gruppirt. Wesentlich erleichtert wurde diese Umgestaltung durch die auf österreichischem Boden natürliche Neigung, den in einheimischen Liedern gepriesenen Etzel von den niedrigen und gemeinen Motiven der Habgier und Treulosigkeit zu entlasten: der von den Thatsachen unzertrennliche Rest von Wildheit und Rohheit schien der Burgundin eher anzustehn als dem eigenen Landeshelden. Im Zusammenhang mit dieser principiellen Veränderung konnten dann auch Rüdiger und Dietrich ihre wirksamen Rollen zuertheilt werden.

Damit ist der Höhepunkt dessen erreicht, was vorläufig für die Sage geleistet wurde. Es geschah dies im siebenten oder achten Jahrhundert, als der litterarische Zusammenhang mit dem Norden schon unterbrochen war, denn keine der letzten Umgestaltungen ist mehr dahin gedrungen (Zs. 10, 178). Auf dieselbe Zeit (bis zur Mitte des achten Jahrhunderts) weist auch die nur in Oberdeutschland erklärliche Steigerung im Anlaute des Namens Criemhilt zu Chriemhilt, die dann wiederum nach Mitteldeutschland zurückwandert (Zs. 12, 300).

Diesem viel verheissenden Aufschwunge folgt ein langer Stillstand und Rückschritt. Wir treten ein in eine Zeit, die für die gesammte deutsche Dichtung gleich verhängnissvoll wurde. Es ist bekannt genug, wie es damit im neunten und

zehnten Jahrhundert beschaffen war (Scherer QF. 12, 4 f.). Jede ernsthafte Pflege der nationalen Dichtung hatte aufgehört oder sich in wenige blühende Klöster zurückgezogen. Der wesentlich noch von einer älteren Ueberlieferung getragene Waltharius aus St. Gallen, der Ruodlieb aus Tegernsee und die Ausbildung der Thiersage in den lothringischen Klöstern sind die einzigen nennenswerthen Ausnahmen. Die Neuigkeits- und Tagespoesie beherrscht noch über das Jahr 1000 hinaus den Markt in ganz Deutschland. Und auch diese gefiel sich am besten in einem kurzen politischen Lied, ein paar flüchtigen Versen und Reimen, die populär wurden mit der Schnelligkeit geflügelter Worte. Die lateinischen Scriptoren der Zeit stecken voll davon. Die alleinigen Träger der Dichtung war das niedere Volk und die herumziehenden Spielleute. In ihren Händen lag denn auch die Pflege der Heldensage fast ausschliesslich. An eine stetige, gewissenhafte Weiterverbreitung ist bei ihr nicht zu denken. Sie schwand zusammen, wurde verwirrt und lückenhaft. Die Anspielungen darauf werden selten, und sogar die sonst so regelmässig in den Namen sich fortpflanzenden vermindern sich in diesem Zeitraum sichtlich und hören manchmal ganz auf, um sich erst später wieder zu beleben, wie in dem Namen Nibelunc, der im 8. und 9. Jahrhundert ziemlich häufig ist, im 10. und 11. nur einmal vorzukommen scheint und darauf wieder ganz geläufig wird (Zs. 12, 289—295).

Die litterarischen Zeugnisse beschränken sich jetzt wesentlich auf das Chronicon Quedlinburgense (bis zum Jahre 1025 reichend), aber es ist vielfach nur noch ein sehr confuser Rest von Kenntnissen, der daraus hervorleuchtet. Unter diesem allgemeinen Schicksal müssen auch die Nibelungen gelitten haben.

Im Laufe des elften Jahrhunderts steigert sich dann die poetische Thätigkeit und erlebt eine Regeneration durch den sich hebenden Stand der Spielleute. Es beginnt eine erhöhte Pflege des germanischen Epos. Eine Reihe neuer Heldengestalten zieht in die Sage ein. Aber wie geschah dies? Durch den regeren Austausch wurde gewiss eine Vereinigung der versprengten, zusammenhangslos gewordenen Kenntnisse

hergestellt, so scheint besonders über die Katastrophe auch noch in Oesterreich eine genauere Tradition bewahrt zu sein. Aber das reichte nicht aus, denn an allen Enden mussten neue Anfänge gemacht werden. Aus der Vergleichung des späteren Bestandes mit jenen altgermanischen Fassungen ersehen wir, dass mit geringen Ausnahmen jede ausführlichere Ueberlieferung der Vergessenheit anheimgefallen war, sofern sie nicht durch einen ähnlich starken Inhalt wie Mord und Tod vor ihrem Untergange geschützt blieb. Die Sage ist inzwischen fast zum Skelett geworden, das von Neuem sich mit Fleisch und Blut erfüllen musste. Das Nibelungenlied erscheint beinahe als ein völlig neues Gedicht innerhalb der allgemeinen Umrisse des alten Rahmens.

Die Belebung des Heldengesanges hat, wie wir sehen werden, mehrere Ursachen. Ein nächster sichtbarer Impuls aber kam ihm von der zu reicher Blüte entwickelten historischen Dichtung. Aus ihr erhielt das Volksepos manchen neuen Zuwachs, aus ihr nahm es vor Allem eine Reihe neuer Personen auf.

Die vornehmsten derselben sind Volker, die Markgrafen Gere und Eckewart, ferner Iring und Irnfrid: der erste rheinischen Ursprungs und ausschliessliches Produkt der Dichtung, die anderen Sachsen oder Thüringer und nachweisbare historische Persönlichkeiten.

Eckewart und Gere gehören zu den jüngsten in die Heldensage aufgenommenen Persönlichkeiten die der westfälischen Thidrekssaga unbekannt sind. Im Liede werden beide in engerem Verhältnis zur Kriemhild gedacht, und zwar erscheint Eckewart am engsten mit ihr verknüpft. Wenn wir dem Dichter des sechsten Liedes eine bis ins Einzelne reichende Sagenkenntnis zutrauen dürften, wozu wir aber nicht berechtigt sind, so könnte Gere in der früheren Periode Kriemhilds etwas mehr hervorgetreten sein als in der späteren. Er richtet dort die ausführlich beschriebene Botschaft ins Nibelungenland und die Einladung nach Worms aus. Er wird sogar ein Verwandter Kriemhilds genannt (697). Aber darauf ist nicht viel zu geben. Später bringt er ihr, im elften Liede, nur noch die erste Nachricht von der Werbung

Etzels und bildet beim Empfang Rüdigers mit Eckewart ihre nächste Umgebung.

Der letztere ist viel wichtiger. Das sechste Lied nennt ihn unter Kriemhilds Hofhaltung im Nibelungenland (708). Nach dem elften ist er auch in Worms bei ihr geblieben. Er selbst rühmt hier seine Treue gegen sie, die er bewährt habe vom ersten Augenblick an, wo er ihr Dienstmann ward, und will sie bewähren bis in den Tod. Er zieht von allen Dienstmannen allein mit ihr ins Hunnenland (1223. 1224) und heisst dort, im dreizehnten Liede, ihr Schatzmeister. Dann verschwindet er, denn dass er mit dem Warner Eckewart nichts zu thun hat, ist oben bemerkt.

Wer sind nun beide, denn dass sie historische Persönlichkeiten sein müssen, unterliegt wol keinem Zweifel, und wie sind sie in unsere Sage gekommen. Sind beide es selbständig oder hat der eine den anderen mit sich gezogen. Ist es nicht merkwürdig, dass sie gerade zu Kriemhild in ein näheres persönliches Verhältniss gerückt und nicht in irgend eine Gruppe der Heldenschaar eingeordnet sind. Diese Frage bildet den nothwendigen Ausgangspunkt für alle weiteren Nachforschungen.

Lachmanns Vermuthung, dass Markgraf Gere der aus der Slavenkriegen Ottos I. berühmte Markgraf von Ostsachsen sei (Anm. S. 336), hat allgemeine Zustimmung gefunden. Nicht so die, soweit ich sehe, zuerst von A. Giesebrecht in v. d. Hagens Germania 2, 232 aufgestellte Ansicht, dass auch Eckewart identisch sei mit dem gleichnamigen historischen Markgrafen von Meissen (985—1002). Dümmler, Piligrim von Passau S. 191, hält dies für äusserst unwahrscheinlich. Und doch spricht schon bei oberflächlicher Betrachtung dafür, dass beide derselben Sphäre angehören und sich gleichmässig in den Slavenkriegen ausgezeichnet haben. Aber es treffen noch mehr Gründe zusammen.

Direct aus der Geschichte können sie natürlich nicht herübergenommen sein, als Zwischenstufe sind historische Lieder des zehnten und elften Jahrhunderts anzunehmen. Nun gibt es aber ein geschichtliches Verhältnis, welches sich dem im elften Liede dargestellten zwischen Eckewart und Kriem-

hild sehr nahe an die Seite stellt: das zwischen eben diesem Eckewart von Meissen und jener fremden orientalischen Fürstin auf dem deutschen Kaiserthron, der viel beleumundeten und viel gepriesenen Griechin Theophano. Ihre Gestalt traf in mehr als einem Punkte mit dem Bilde der Kriemhild zusammen. An diese erinnern konnte schon ihr gemeinsames bemitleidenswerthes Schicksal: Otto II, ihr Gemahl, wurde fortgerafft aus einer wechselvollen Laufbahn mitten in der Blüte seiner Kraft, kaum 28 Jahre alt. Nach seinem Tode hatte sie den schwersten Gefährdungen zu trotzen. Sie war von wunderbarer Schönheit, mit Glanz und Reichthum umgeben wie selten eine andere; als Weib zwar nicht frei von den Schwächen ihres Geschlechts, doch voll bescheidener Festigkeit. So berichtet Thietmar IV, 8 über sie. Sie hat so gewaltig und mit männlicher Kraft (custodia virili) in die Schicksale Deutschlands eingegriffen, wie kaum ein Weib zuvor. Neben allem abenteuerlichen Schein, der um sie gebreitet war, lag etwas Heldenhaftes in dem Charakter dieser Frau. Die Schwierigkeiten, die es nach Ottos Tode zu bewältigen galt, waren ausserordentliche. Heinrich der Zänker suchte sie ihrer Ansprüche zu berauben und die kaiserliche Macht an sich zu reissen. Aber sie hat, wie die Quedlinburger Annalen zum Jahre 991 berichten, sieben Jahre lang das ganze Reich wie mit einer Fessel vereinigt. Ueber sie ist in gutem wie in bösem Sinne viel gefabelt worden.

In Thüringen scheint die Anhänglichkeit an sie am stärksten gewesen zu sein. Diese Gegenden waren zugleich auch die Augenzeugen der Hauptwendepunkte und Ereignisse ihres Lebens. Hier gaben gleich zu Anfang die Vassallen ihre Sympathien für die Kaiserin am entschiedensten kund, unter ihnen auch Eckewart. Hier huldigte Heinrich ihr und ihrem Sohne. Hier feierte sie ihre prangendsten Feste.

Eckewarts Name ist mit dem Theophanos aufs engste verknüpft, und thüringische Lieder mochten in ihm den treuesten und angesehensten Diener ihrer Krone feiern. Ihre ersten Schritte galten gleich den fast verlorenen wendischen Marken. Die gerade erledigten wurden neu besetzt und mit

Durchbrechung der Erbfolge machte sie Eckart zum Grafen eines Theiles der thüringischen Mark. Durch ihn wurde eine wesentliche Verbesserung der Lage erzielt. Er ist in diesen Gegenden ihr erster ruhmgekrönter Feldherr. Er bleibt hier die Stütze ihrer Macht. Stets und vor Anderen getreu hielt er zur Kaiserin, nachdem er gleich nach dem Tode ihres Gatten in dem verhängnisvollen Jahre 984 sich glänzend bewährt hatte. Als Belohnung seiner Treue empfing er von ihr die Markgrafschaft Thüringen in ihrem ganzen Umfange, und das Volk jubelte ihm zu. Er stieg schnell über fast alle Vassallen des Reiches empor. Sein jähes Ende, als er nach Otto III. Tode (1002) um die Kaiserkrone konkurrirte, ist bekannt.

Dies selbe Grundverhältnis kehrt nun in den Nibelungen wieder. Eckewart ist an dieselbe Periode von Kriemhilds Leben geknüpft, in der auch der historische Markgraf der Kaiserin so wichtig wird: er leistet der Kriemhild seine treuen Dienste nicht in dem letzten grossen Kampfe, denn da verschwindet sein Name, sondern während des verhängnisvollen Uebergangs ihrer Wittwenschaft und Wiedervermählung.

Wie haben wir uns also den Vorgang zu denken? Ich meine, es gab thüringische oder sächsische Lieder, welche das Schicksal der Theophano besangen, die nach dem vollen Glanz des Lebens plötzlich in ein so tragisches Geschick verwickelt wurde, aber zum Glück noch eine mächtige Stütze fand an dem ihr in wankloser Treue ergebenen Eckewart.*

---

* Auf volksthümliche Verse bezieht sich Thietmar V, 1: recordaris qualiter cecinit populus 'Deo nolente voluit Heinricus regnare'? Aber es fällt schwer sie schlagend zu übersetzen. Auch des Reimes mag hier gedacht werden, der dem Bischof Willigis, dem energischen Parteigänger der Theophano an die Thüren geschrieben wurde: 'Willigis, Willigis, denk woher du kommen sis' (Deutsche Sagen 2, 147). Fast ebenso würde er althochdeutsch lauten. Die darüber gemalten Räder sollten den Sohn des Radmachers an seine niedere Herkunft erinnern.

Solche Lieder sind denjenigen Spielleuten bekannt, die zur Zeit des sich neu belebenden Heldengesanges von Kriemhilds Wittwenschaft zu berichten haben. Sie sollen erzählen und wissen doch nicht viel. Da war noch mancher Kunstgriff von Nöthen. Und wie es ein einfachster Vorgang dichterischen Erfindens ist, Fernes an Gegenwärtigem sich zu beleben, so mag auch manchem Sänger, der ein Lied von Kriemhilds Trauer und Anfechtungen nach dem Tode ihres Gemahls vorzutragen hatte, die unglückliche Theophano gleichsam Modell gesessen haben, mochte er nun die kurs'renden Lieder dabei benutzen oder nicht. Ein solcher Process führte aber sehr leicht dahin, ihrem ergebenen Markgrafen nun thatsächlich seinen herkömmlichen Platz zu lassen in der neuen Sage, in der schon so viel Helden aller Länder vereinigt waren. Auf alle Fälle kann die von ihm erhaltene Rolle nur ein zusammengeschrumpfter Rest einer früher bedeutungsvolleren Entfaltung sein. Uebrigens musste seine Aufnahme noch wesentlich erleichtert werden durch seinen Namen, der ja fast so lautete wie der des mythischen Warners, dessen Treue ebenfalls in Liedern cursirte.

Zugleich mit Eckewart und durch ihn ist denn auch Gere hineingekommen. Sie gehören in der Localtradition eng zusammen, wie sie auch zeitlich nicht weit von einander abstehen. Als nach Geros Tode das Markherzogthum getheilt wurde, ward einer seiner Nachfolger Gunther, der Vater unseres Eckewart. Unter Eckewarts Vorgängern war keiner, der annähernd an Glanz und Ruhm hervorragte wie Gero. Aus den Slawenkämpfen sind von ihm Waffenthaten der kühnsten Heldenhaftigkeit verzeichnet. Beide werden auch gemeinsam in thüringischen Liedern gepriesen sein. Es waltete zwischen ihnen manche Aehnlichkeit und noch Giesebrecht (II, 635) sagt von Eckewart: 'Es lebte etwas in ihm von der Art des Markgrafen Gero, nur dass er sich weniger in den ihm angewiesenen Schranken zu halten wusste und seinen Blick zu übermässiger Höhe zu erheben wagte.'

Ein ausdrückliches Zeugniss, dass auch die gleichzeitige Volksdichtung die in der Geschichte und der Sage uns begegnenden Persönlichkeiten für identisch hielt, liegt über Gero

und Eckewart nicht vor, wohl aber über Irmenfrid und Iring, über die vom neunten bis zwölften Jahrhundert nachweislich in den mitteldeutschen Gegenden fortdauernde aber immer sagenhafte Traditionen bestanden (Zs. 17, 64 ff.); dass sie zu Attila entflohen seien, berichtet der Anonymus des zwölften Jahrhunderts (Zs. 17, 61). Dagegen können wir hier den Vorgang selbst nicht so genau erklären, doch vergleiche Lachmans Anmerkungen S. 338.

Ueber den Grad der Beliebtheit aller dieser Sagenhelden in den verschiedenen Gegenden Deutschlands wird eine methodische Ausbeutung der Urkunden gewiss noch vielerlei ergeben. In den bairisch-österreichischen Gegenden war im Laufe des zwölften Jahrhunderts entschieden Rüdiger am populärsten geworden; für manche Klösterbezirke habe ich aus den Monumenta Boica bis zum Jahre 1220 mehr als 24 Träger desselben Namens sammeln können.

Welchen Aufschwung und welchen Abschluss unsere Dichtung selber in diesem neuen Zeitabschnitt genommen, erörtere ich unten in einzelnen Kapiteln. Zuvor aber will ich auf einen so gut wie übersehenen, aber, wie ich glaube, den mächtigsten Impuls hinweisen, den sie nicht aus sich selber schöpfte, der ihr von einer ganz anderen Seite kam.

ZWEITES KAPITEL.

DIE WIEDERGEBURT DES EPOS.

Wir haben gesehen, dass der angedeutete Aufschwung unserer nationalen Dichtung in vielen Dingen ein völlig neues Erwachen sein musste. Wo aber vollzog es sich zuerst?

Nach der meistverbreiteten Ansicht geschah es in Oesterreich, wo ja auch die Heimat ihrer vollen reichen Blüte ist. Aber hiergegen dürfte schon die Thatsache sprechen, dass die letzten in die Heldensage aufgenommenen Persönlichkeiten keine Oesterreicher, sondern Rheinländer und besonders Mitteldeutsche sind (S. 13 f.). Und selbst eine in der Sage so unbedeutende österreichische Persönlichkeit wie Nuodunc setzt eine sächsische Zwischenform Nôdung (für Naudung) voraus. Auch völlige Umdeutschungen begegnen: Stuotfuhs scheint ein sächsischer Stûdfûs zu sein (Zs. 12, 419 f.), also ein 'Buschmann' oder 'Buschreiter', was zu seinem Wesen hie und da nicht übel passt. Gegen Oesterreich spricht noch weiter die Beschaffenheit der aus dem Herzen von Westfalen stammenden Thidrekssaga, die in den ihr mit der Not gemeinsamen Partien nur selten süddeutsche Einwirkungen bekundet, vielmehr, wie wir sehen werden, in der Regel selbst die ursprünglichen oder alterthümlicheren Fassungen enthält, welche den süddeutschen zu Grunde liegen. Diese gemeinsamen Partien tragen auch weiter dieselbe ästhetische und lokale Farbe wie die anderen zahlreichen nur in der Saga vorhandenen Begebenheiten, so dass wir jedesfalls sicher sind hier ein wichtiges Centrum volksthümlicher Dichtung vor uns zu haben, von dem Niemand behaupten kann, dass es nicht schon im zwölften Jahrhundert

vorhanden gewesen, das auch nach Süddeutschland hin in reichem Masse anregend und erweckend fortwirken konnte.

Doch dürfte auch kein Bedachtsamer sich bei Westfalen beruhigen wollen. Ein so grosser geistiger Aufschwung wie ihn die Saga voraussetzt, vollzieht sich nicht ohne erkennbare Ursachen in einem abgeschiedenen Lande. Wir müssen uns unbedingt schon nach einer sehr starken Anregung umsehen: die kleineren vereinzelt wirkenden wie die im vorigen Kapitel dargelegten reichen nicht zur Erklärung aus. Auch der von Müllenhoff Zs. 12, 319 ff. mit Recht betonte Einfluss, den die erneuten Verbindungen mit Italien auf die Belebung der Sage von Dietrich ausüben mussten, betrifft nur das Mehr oder Weniger von Ereignissen eines einzelnen in sich abgerundeten Kreises und lässt die Herkunft des neuen Könnens und der neuen dichterischen Kraft noch unerklärt. Diese aber vor Allem gilt es zu erläutern: denn nicht auf das was man sieht kommt es an, sondern mit welchen Augen man es sieht. Alle die Anknüpfungspunkte aber, nach denen wir suchen, finden wir thatsächlich an dem Westfalen benachbarten Niederrhein. Hier war nicht nur, wie bekannt, von je ein Herd der Heldensage, hier treffen auch am Anfang des zwölften Jahrhunderts alle Bedingungen zusammen, die nothwendig eine neue Blüte der Dichtkunst im Gefolge haben mussten. Hier bestand zwischen den zusammengrenzenden Nationen, den Nordfranzosen, den Deutschen und Niederländern, die alle miteinander ein hochgehendes politisches Leben führten, ein ununterbrochener geistiger Verkehr und Austausch. In der damaligen flandrisch-lothringischen Litteratur herrscht eine überaus rege Production, eine grosse Virtuosität und Leichtigkeit dichterischer Gestaltung, und eine Erfindungskraft, die eine ganz erstaunliche Fülle heroischer Situationen und Motive hervorgebracht hat. Hier steckt so viel episches Material beisammen wie zu jener Zeit nirgend sonst.

Dass eine so mächtige Bewegung sich ganz innerhalb ihrer ursprünglichen Grenzen gehalten und nicht auch weiter nach Deutschland hinübergegriffen habe, ist von vornherein nicht anzunehmen. Schlang doch die lateinische Poesie der Vagirenden und der Kleriker um alle Nationen schon ein gemeinsames Band.

Somit dürften wir den Ursprung jener Entwickelung, die vor unseren Augen sichtbar in Oesterreich endet, in Wirklichkeit am Niederrhein zu suchen haben, und die Nibelungen wären fast dieselben Wege gewandert wie die in der Gudrun vorliegenden Stoffe der Seeheldensage und geraume Zeit später die Producte der höfischen Litteratur. Bei der Gudrun, die das eigentliche Sachsen nicht berührt zu haben scheint, ist diese Annahme sicher, obgleich sie durch fast gar keine sonstigen Zeugnisse gestützt wird: für die Nibelungen, von denen wir die Marksteine ihrer Wanderung besitzen, dürfte sie wenigstens nicht unwahrscheinlich sein. Was ich bei den letzteren noch darüber hinaus nachzuweisen hoffe, sind die thatsächlichen Einwirkungen romanisch-niederländischer Dichtung.

Diese frühesten litterarischen Beziehungen zwischen Deutschland und Nordfrankreich verlangen dringend eine sorgfältige Untersuchung. Vielleicht gelingt es mancherlei dunkle Punkte unserer Litteraturgeschichte dadurch aufzuhellen. Wir sehen nicht einmal klar die Anfänge der höfischen Epik. Lachmann zu Iwein 925 bemerkte, dass schon vor Eilharts Tristant ein uns zur Zeit noch unbekannter Roman von Artus verdeutscht sein müsse (vgl. auch Lichtenstein Eilhart von Oberge S. CLVIII). Und die neuen Funde lassen uns immer mehr den Reichthum des Verlorenen ahnen.

Auch über die frühste volksthümliche Epik kann man schon jetzt wenigstens einige Zeugnisse sammeln. Albert von Aachen schöpfte im Anfang des zwölften Jahrhunderts seine Erzählung über den ersten Kreuzzug aus flandrischen und nordfranzösischen Liedern. Aber die nordfranzösische Dichtung hat ihre directen Senker auch weit nach Deutschland hineingetrieben. Treffen wir doch gerade in dem ältesten hergehörigen österreichischen Gedicht, der Klage, zwei derselben an. Die Herzogin Isalde zwar könnte aus Eilharts Tristrant stammen (Lachmann zur Klage S. 290, Lichtenstein S. CXCIII), obgleich ich es nicht für wahrscheinlich halte. Ihr berühmter Name ist an mehreren Stellen mit der Heldensage verknüpft, und war es wohl schon länger. Isolde heisst in der Saga die Gattin des Jarl Iron wie die König Hertnids. Thatsächlich gemeint dürfte aber in der Klage noch eine an-

dere sein. Denn sie konnte nur als heimatsberechtigt in Oesterreich gelten, und ihre Aufführung an der betreffenden Stelle hat nur rechten Sinn und Zusammenhang, wenn man auch in Oberdeutschland einmal annahm, was der Sagaschreiber c. 231 ausspricht, dass so die Schwester König Dietrichs von Bern hiess. In dieselbe Tradition gehört Rüdigers Ross Poymunt, hinter dem klärlich Boemunt, der Held der Chanson d'Antioche, steckt. Dass der Name des Fürsten hier einem Pferde beigelegt wird, scheint zu beweisen, dass er nur als ein verlorener Nachklang einer verflüchtigten Ueberlieferung übrig geblieben und schwerlich, wie Lachmann annimmt, direct einem französischen Roman entnommen ist. Auf niederdeutsche Vermittelung dürfte überdies die Thatsache führen, dass er Lautverschiebung erlitten hat.

Andere Bezüge führen uns nicht ganz so weit, aber auf denselben Weg. Die Stangen, die in der Poesie der Fahrenden (zuerst im Rother) den Riesen beigelegt werden, hat Scherer QF. XII, 92 mit Recht auf die französische Dichtung zurückgeführt und auch den Widolf mittumstangi der Thidrekssaga überzeugend mit dem Renoarz au tinel zusammengestellt. Dergleichen wird sich bei längerem Forschen wohl Vieles ergeben.

Auch die auf deutschem Boden begegnenden sagenhaften romanischen Namen dürfen als litterarische Zeugnisse für die Bekanntschaft der betreffenden Stoffe gelten: von 1100 ab hat Müllenhoff Zs. 12,355 ff. eine ganze Reihe derselben in Deutschland angemerkt und sie lassen sich gewiss noch vervollständigen. Gelegentlich tragen sie wie der bairische Walewan von 1188 auch wohl niederländische Lautform. Nicht minder stützen sich die frühesten Zeugnisse für die Bekanntschaft der epischen Thiernamen in Flandern wie am Niederrhein auf die nordfranzösische Dichtung (Müllenhoff Zs. 18, 5). — Auf lange ununterbrochene Verbindung zwischen beiden Völkern lässt andererseits dann noch der Umstand schliessen, dass bis zur Neublüte unserer Dichtung die Zeugnisse für die deutsche Heldensage in Namen gelegentlich wohl auf französischem Boden am hartnäckigsten fortbestehen: Zs. 12, 290 f. 293 f.

15, 310, denen sich die späteren aus den Niederlanden hinzugesellen Zs. 12, 362 ff.

Doch dies Alles sind Einzelheiten, die gar nicht in Betracht kommen neben den grossen und auffallenden Uebereinstimmungen der Dichtungen selber, die sich zur Vergleichung darbieten. Im Inhalt, in der Darstellung und im Ton derselben waltet zu oft derselbe Geist, um ihn jedesmal aus dem leeren Zufall erklären zu dürfen, und feinere Gelehrte sind wiederholt ahnungsweise und zwar dreimal ohne von einander zu wissen, auf das Bestehen eines ihnen selber noch undeutlichen Zusammenhanges geführt worden. Vorurtheile verschiedener Art machten ihnen aber noch unmöglich, das Richtige zu erkennen.

Der erste war Ludwig Uhland 'Ueber das altfranzösische Epos' 1812 (jetzt Schriften IV, 327 - 370). Ueberzeugt von der Ursprünglichkeit und dem Uralterthum germanischen Gesanges deutet er an, dass es uns Deutschen nicht gleichgültig sein dürfte, 'wenn sich eine Einwirkung des älteren ursprünglich deutschen Heldengesanges auf die Bildung des altfranzösischen Epos nachweisen liesse' (S. 363). In den Noten zu der beigefügten meisterhaften Uebersetzung einiger Partien der Chanson de Girart de Viane stellt er versuchsweise einige übereinstimmende Redeformen und Wendungen zusammen.

Dasselbe, aber mit unwissenschaftlichen Gründen und ohne eine wirkliche Empfindung von den Thatsachen zu haben, behaupteten dann, soviel ich weiss, wieder zum ersten Mal die Franzosen d'Héricault 1860 und Léon Gautier Les Épopées françaises I p. 10 ff. (1865); ausser auf Betrachtungen allgemeiner Art stützten diese sich für ihren Zweck auf das Ludwigslied und einige andere unverwandte Denkmäler der frühern hochdeutschen Dichtung; gegen sie erhob seine Stimme Paul Meyer Recherches sur l'Épopée française p. 55 ff.

Seitab, wie so oft, steht auch hier ein Anderer: der um unsere Heldensage so hochverdiente aber seiner Seltsamkeiten halber zu wenig geschätzte Mone. Er hatte in seinen Untersuchungen zur deutschen Heldensage 1836 wohl das bestimmteste Gefühl von einer wirklichen Zusammengehörig-

keit freilich bloss bei einem einzelnen Gedichte, dem Werin von Lothringen, den er S. 192 ff. im Auszuge veröffentlichte. Nur schoss er weit übers Ziel hinaus, wenn er annahm, dass dem Werin wie den Nibelungen dieselbe Sage zu Grunde liege, die beide Nationen selbständig ausgebildet hätten. Die Stätte der Berührung suchte auch er, obwohl aus falschen Combinationen heraus, am Niederrhein.

Diesen Hypothesen gegenüber lässt unsere bessere Kenntnis der mittelalterlichen Litteratur uns nur eine Möglichkeit offen: dass die deutsche Poesie sich an die früher und reicher entwickelte französisch-niederländische angelehnt habe; die nächsten und stärksten Einwirkungen derselben mussten natürlich in den Grenzgegenden hervortreten. Oder richtiger noch: diese waren von allem Anfang an in jene Entwickelung hineingezogen und nahmen an ihr lebhaften Antheil. So schufen die Spielleute des Niederrheins, als sie sich aufs Neue der deutschen Heldendichtung zuwendeten, aus ganz anderen Traditionen heraus, als die Sänger im übrigen Deutschland. Sie hatten bereits über einen vorhandenen Schatz epischer Erfindungen und Motive freie Verfügung. Von diesem Reichthum theilten sie an alle Stoffe aus, die überhaupt von ihnen behandelt wurden. Ihm begegnen wir überall: in der Lagerpoesie flandrischer Kreuzritter, in den Chansons nordfranzösischer Jongleure, in der Historiographie niederländischer Kleriker, und es wäre Kurzsichtigkeit, die deutsche Volksdichtung allein abgesperrt zu denken von diesem gemeinsamen Quell, aus dem ein Jeder schöpfen konnte. Der neue Zuwachs im Inhalt und der Darstellung, den sie hier gewonnen, ging ihr nun aber nicht verloren, sondern wanderte mit den Stoffen selbst durch alle deutschen Gaue.

Ich will an den Nibelungen nachzuweisen versuchen, dass sie von jener internationalen Poesie nicht bloss im Allgemeinen eine starke Anregung empfingen, sondern dass sie ihr vielleicht auch eine Reihe specieller Thatsachen verdanken. Es handelt sich dabei in der Regel um diejenigen Bestandtheile der Sage, welche in den älteren Aufzeichnungen noch nicht nachweisbar sind. Auf den ganzen sonstigen Inhalt der sächsischen Thidrekssaga einzugehen muss ich mir in der Regel

versagen, doch will ich wenigstens bemerken, dass sie zu jenen Dichtungen oft noch schlagendere und zahlreichere Analogien stellt, als die Nibelunge not. Wer meine Argumente nicht verwirft, wird auch ohne dies den Schluss ziehen, dass die Saga auch nur eine grosse Station des Weges ist, auf dem der am Niederrhein erhaltene Anstoss durch Deutschland fortwirkt.

Die Beweisführung freilich bleibt immer eine schwierige und sehr delicate, da wir nicht absolut greifbare Resultate, etwa wirkliche Nachdichtungen vorhandener Originale aufzudecken vermögen. Der Anblick der Berührung zwischen jenen Litteraturen entzieht sich eben unseren Augen: der Zusammenhang ruht auf dem Grunde der Bewegung, nicht auf seiner sichtbaren Oberfläche. Es ist hier vielfach etwas ganz Aehnliches der Fall wie bei Goethes Werther. Auch im Werther lassen sich keine positiven Entlehnungen aus der Nouvelle Héloïse aufdecken, obgleich er sich zu ihr verhält, wie zur Ursache die Wirkung.

Ich wähle zur Veranschaulichung des Gesagten nur wenige Werke, von denen aber jedes für den Zustand der damaligen Volksdichtung sehr aufschlussreich ist. Zunächst die altfranzösischen Gedichte über Werin von Lothringen. Sie sind, wenn auch noch nicht vollständig, veröffentlicht von P. Paris, Li Romans de Garin le Loherain 2 vol. Paris 1833—1835 und Édélestand du Méril La mort de Garin le Loherain 1846. Die Entstehung, wenn auch nicht der Abschluss derselben, fällt gewiss noch in den Anfang des zwölften Jahrhunderts, Paris (II, p. 5 Anm.) setzt sie vor das Jahr 1138. Die deutschen Rheinprovinzen bis nach Köln hin liegen völlig im Gesichtskreise der Verfasser und werden in hervorragender Weise in die Handlung hineinverflochten. Im Dome zu Köln soll auch nach der Brüsseler Handschrift das erfabelte Buch aufbewahrt sein, worauf der Verfasser sich als Quelle beruft.

Wenn uns hier besonders die Fülle einzelner verwandter Züge interessirt, so wird uns das zweite Gedicht daneben noch besonders lehrreich durch den tiefen Einblick, den wir daraus in die Entstehung und das Wesen der Volksepik gewinnen, ich meine die Chanson d'Antioche (2 vol. ed.

P. Paris 1848), deren Charakter und Bedeutung H. v. Sybel in der Allgemeinen Monatsschrift für Wissenschaft und Litteratur 1851 S. 30—50 in glänzender Weise dargelegt hat. Hier begegnen für unsere deutsche Heldendichtung vielfach die schlagendsten Analogien. Die Vielgestaltigkeit und die wuchernde Kraft der in Liedern sich ausbreitenden Sage tritt in das hellste Licht. Die meisten Erscheinungen, die Sybel darlegt, können wir für das Nibelungenlied einfach unterschreiben.

Die Chanson wurde um 1200 von Graindor de Douai verfasst, ist aber ihrerseits nur eine Ueberarbeitung älterer Lieder, die bis in den Anfang des Jahrhunderts zurückreichen. Sie rief dann selber noch eine Menge neuer Umarbeitungen hervor und fand die weiteste Verbreitung. Die alten Lieder sind unmittelbar aus den Situationen des ersten Kreuzzuges entsprungen: sie stammen grösstentheils 'aus dem Lager oder doch aus dem Lande des Grafen Robert von Flandern . . . Erst nach der Einnahme von Antiochien treten wir in andere Kreise: das hier benutzte Lied weist auf nordfranzösichen Ursprung' (Sybel S. 48). Graindors Arbeit hat die Existenz der einzelnen benutzten Lieder zwar aufgehoben, aber doch noch genug Widersprüche übrig gelassen, die nur in jenen ihre Erkläruug finden konnten, wenn z. B. Robert von Flandern und Raimund von Toulouse bei der Belagerung von Antiochien zweimal in verschiedenen Strophen vor verschiedenen Thoren genannt werden, u. A. m. vgl. S. 42 f.

Zum Theil dieselben, zum Theil andere Lieder, wie dem Graindor, lagen über dieselben Begebenheiten dem Aachener Canonicus Albertus Aquensis vor, dessen Chronicon Hierosolymitanum (Bongars Gesta dei per Francos p. 184 ff.) bis zum Jahre 1121 reicht. Das Verhältnis zwischen beiden Aufzeichnungen ist ausserordentlich interessant und von Sybel im Einzelnen erörtert worden: es ist dasselbe wie zwischen dem Nibelungenlied und den entsprechenden Theilen der Dietrichssage oder der Klage. Auch hier ist kein Gedanke daran, dass der eine Verfasser den andern benutzt hat, 'um so frappanter treten wieder einzelne Stellen hervor, die sich in wörtlicher Uebereinstimmung wie Uebersetzung und Original

ausnehmen .. Die Gesammtanschauung beider ist soweit verwandt, dass man sich stets im Gegensatz zu den geschichtlichen Berichten fühlt, und soweit verschieden, dass der eine unmöglich dem andern als Quelle gedient haben kann.' So geben beide das Detail der Hergänge in Cilicien wörtlich gleichlautend, aber in einer völlig entgegengesetzten Tendenz (S. 40). Bei der Belagerung Antiochiens geht die Handlung in manchen Punkten auseinander, 'dagegen stimmen die Reden Solimans, des Sultans und des Emir Corboran wieder wörtlich überein. Diese also wurden, einmal erfunden, in fester Ueberlieferung umhergetragen, in verschiedenen Liedern in verschiedenen Zusammenhang eingeordnet. Der eine legt sie dem Sensadon, der andere dem Soliman in den Mund' u. s. w. Von einem andern Berichterstatter, dem Mönche Robert, lässt sich nachweissen, dass ihm über die Belagerung von Antiochien nur eins der in die Chanson verwebten Lieder vorlag: dasjenige, welches die hochpoetische Figur des Corboran behandelte, — während alle andern ihm unbekannt blieben (S. 46). Nichts Anderes, als was hier in so vielen Fällen greifbar vor Augen liegt, statuiren wir für unsere deutsche Volksdichtung, welche die Ungunst der Ueberlieferung voll der schmerzlichsten Lücken gelassen hat.

Auf den Inhalt der Chansons d'Antioche kommt es hier nicht an: die einzelnen sich berührenden Motive hebe ich unten hervor.

Von einer anderen Seite stellt sich uns der in epischer Erzählung bewundernswerth productive Geist dieser Zeit und Gegend dar in der Geschichtserzählung des Klerikers Galbertus von Brügge. In seiner Passio Karoli comitis (MM. SS. 12 p. 561—619) schildert er das Schicksal des Grafen Karls des Guten von Flandern, der im Jahre 1127 in der Kirche zu Brügge von meuchelmörderischer Hand erschlagen wurde, nebst den furchtbaren Ereignissen, welche dieser Unthat folgten. Ausser der Passio gibt es noch zwei ungefähr gleichzeitige, nur sehr viel kürzere Darstellungen dieser Facta, die ein fabelhaftes Aufsehen erregt haben müssen. Sie sind abgedruckt in demselben Bande der Monumenta. Man durchschaut bald ihr gegenseitiges Verhältnis: die letz-

teren fügen zu jener nicht bloss, wie Wattenbach Geschichtsquellen II, 299 sich ausdrückt 'doch noch einige eigenthümliche Nachrichten hinzu,' vielmehr enthalten sie, besonders die des Anonymus, mit Ausnahme des grossen Factums selber fast nichts Uebereinstimmendes, und oft fundamentale Widersprüche. Die wundervolle Steigerung der bei Galbertus gross ausgeführten Katastrophe, das allmählige mächtige Anwachsen der Bewegung bis zu ihrem letzten ruhigen Abschluss durch das Eingreifen König Ludwigs wird hinfällig durch die Notiz in c. 9, welches die Rache von vorn herein in die Hände des Königs legt. Galbert hat die prachtvolle Erfindung wie Walter sich oben im Orgelstuhl versteckt hält, bis er sich nicht mehr zu retten weiss und mit einem mächtigen Satze von oben auf die Köpfe seiner Gegner herabspringt (c. 17), nach c. 6 des Anonymus wird er unter einer Bank hervorgezogen und auf der Stelle ermordet, u. A. m. Wer würde auch wohl dem grossrednerischen Geistlichen aufs Wort glauben, wenn er c. 35 versichert: 'et notandum quod in tanto tumultu rerum et tot domorum incendiis .... inter tot noctium pericula et tot dierum certamina, cum locum scribendi ego Galbertus non haberem, summam rerum in tabulis notavi, donec, aliqua noctis vel diei expectata pace, ordinarem secundum rerum eventum discriptionem praesentem', — und sich nicht vielmehr aus unseren Spielmannsgedichten erinnern, dass gerade diejenigen Leute, welche auf so merkwürdige Weise historische Wahrheit affectiren, am meisten erfinden und das geringste Vertrauen verdienen. Dass er eines ganz ähnlichen Geistes Kind ist, stellt er, wenn auch etwas schüchterner, doch immerhin unverblümt genug zur Schau: c. 62 sind aus dem Schatze des Grafen zwei grosse Trinkbecher entwendet und in einen Reliquienschrein untergebracht. Das Verhängnis will es, dass ein braver Geistlicher gerade diesem Schrein seine besondere Verehrung zuwendet und so unbewusst die beiden Pokale anbetet. Galbertus äussert voll Mitgefühl: 'revera satis sacerdos ille promeruerat, ut, cum novi comiti redderentur vasa illa, semel aut plus ex eisdem illum bonum vinum bibisset;' der deutsche Spielmann

freilich ist dreist genug, sich selber von dem Hörer ein Trinken zu erbitten.

Seine Zumuthung an unsere Gläubigkeit ist doch etwas stark, wenn er mit derselben epischen Breite wie sonst auch Schilderungen von Dingen zu entwerfen weiss, bei denen er nicht zugegen gewesen und über die ihm auch keines Menschen Mund noch Zeugnis abzulegen vermochte, wenn er uns noch die Reden und Dialoge innerhalb des schrecklichen Blutbades wiedergibt, wenn er uns die Stimmungen der einzelnen Momente veranschaulicht, welche die belagerten Verschwörer tagelang vor ihrem Untergang durchleben, wobei er sich bis in Mienen und Gesichtsausdruck vertieft, wenn er erzählt was ein einzelner Jüngling in dem abgeschlossenen sanctuarium beginnt, bis er daselbst von einer eisernen Thür erschlagen wird, wenn er uns die Gedanken eines Mannes widerholt, der gerade in den Tod geht, letzteres freilich mit einem einschränkenden 'nisi fallor.' Es unterliegt keinem Zweifel, dass auch er seiner Phantasie frei die Zügel schiessen liess und oft genug die Rolle des Dichters mit der des Historikers verwechselte. Der Poet regt sich in ihm wiederholt sehr mächtig, nicht bloss in den Reden und den Einzelheiten des Details, sondern mehr noch in der Charakteristik und dem Aufbau der Handlung. Das Werk ist aus einem stark entwickelten epischen Geiste heraus geschrieben und legt für das Können jener Zeit und für die Fülle der für jeden bereit liegenden epischen Motive beredtes Zeugnis ab.

Von der Passio dürfte somit ungefähr gelten, was v. Sybel beim ersten Kreuzzuge nachwies: 'Wir stehen auf einem Boden, der die Früchte einer schöpferischen Phantasie aufs schnellste zeitigt. Dieselben Menschen, welche heute das Ereignis gesehen und geschaffen haben, gestalten es morgen . . in der freiesten Weise, aber in völlig gutem Glauben um. Mitten im zwölften Jahrhundert, in einer Zeit, welche Schreibekunst und Zeitrechnung kannte . . . umzieht sich ein weltgeschichtliches Ereignis mit dichten Ranken der Sagenpoesie' (S. 45). Wie sehr aber der Mord Karls des Guten in die Sage hineingezogen war, beweisen ausser den Uebertreibungen des Galbertus auch die zahlreichen kirchlichen Wunder, die

Walter, der andere Biograph, daran sich anknüpfen lässt. Für unsere speciellen Zwecke kommt nun noch die Thatsache hinzu, dass die Begebenheiten nach Galberts Bericht mit den Nibelungen in manchen Zügen eine merkwürdige Verwandtschaft zeigen, so dass eine Berücksichtigung derselben doppelten Nutzen verspricht.

Die ersten Kapitel schildern uns mit vielem Nachdruck die hohen persönlichen und moralischen Eigenschaften des guten und glücklichen Grafen, dem seine Gegner unter den eigenen ränkevollen und ehrgeizigen Vassallen und Untergebenen erstehen. Den Anlass zur Feindschaft gibt das vergebliche Streben einer mächtig gewordenen Familie, sich von den Banden der Hörigkeit zum Grafen loszulösen. An ihrer Spitze steht der prepositus Bertulfus Brugensis und sein Bruder, der Brügger Kastellan mit seinen Enkeln, dem Borsiard, Robert, Albert und der ganzen übrigen Verwandtschaft. Bald fügt es sich, dass die Enkel mit Thankmar, einem anderen Grossen, in Streit gerathen und sein Gebiet verheeren, so dass die hart bedrängten Landbewohner den Grafen Karl zur Hilfe herbeirufen. Zur Strafe lässt dieser des Borsiard Haus und Besitz niederbrennen und verwüsten. Nun kommt auf ihr Betreiben die Verschwörung gegen das Leben des Grafen zu Stande, an deren Spitze Isaac, Borsiard, Wilhelm von Werven und Ingram stehen. Sie wird uns sehr anschaulich beschrieben und enthält interessante Züge. Es heisst cap. 11: 'tunc prepositus et sui nepotes intro cameram abeuntes, accitis quos voluissent, custodiente ipso preposito camerae ianuam, dederunt dexteras in invicem, ut traderent consulem, et ad hoc facinus advocaverunt R o b e r t u m p u e r u m, convenientes illum ut daret dexteram, id idem simul cum ipsis peracturus, quod et ipsi peractum irent, pro quo et dexteras in invicem contra dedissent. At puer nobilis animi virtute precautus animadvertebat grave fore, pro quo ipsum urgerent, restitit nolens ignoranter in taxationem illorum subduci, nisi presciret quid rerum acturos sese confirmassent, et cum adhuc cogerent illum, subtrahens se exire ianuam festinabat. Sed Isaac et Willelmus et ceteri proclamabant preposito qui tunc ianitor erat, ne Robertum exire permitteret, donec iussu ipsius coac-

tus, quod ab eo postulassent, perageret. Statim prepositi blanditiis et minis iuvenis circumventus, rediit et dedit sub eorum conditione dexteram, ignarus quidem quid cum illis acturus foret, et statim confirmatus cum traditoribus requisivit quid fecisset.' Nun erfährt er den Anschlag, widerstrebt noch einmal heftig, wird endlich aber doch zur Theilnahme verleitet. Dieser Robertus puer oder infans, der gar kein Kind mehr ist, erinnert durchaus, hier wie später, an Giselher daz kint in unserem Epos. Die Scene ist ganz analog dem Eingang des siebenten Liedes, wo die Häupter der Burgunden den Tod Siegfrieds berathschlagen und Giselher in kindlich treuer Gesinnung den Helden die Unredlichkeit ihres Planes vorhält (509). Dieselben Sympathien wie Giselher wegen seiner Jugend und seiner deshalb vorausgesetzten Unschuld am Morde findet auch Robert das Kind später bei seinen siegreichen Gegnern. Bei dem erbitterten Kampfe heisst es c. 41 von den letzteren: 'simulque fugabant Robertum puerum, in quem nemo manum mittere volebat, eo quod audissent de eo quod innocens traditionis diceretur, atque imo magis quod omnibus in regno et ante traditionem et post dilectior permanserat'. Auch in den Nibelungen heisst Giselher da, wo die Burgunden den Lohn für Siegfrieds Ermordung erhalten, der einzig schuldlose: in der Not 2038. 39 hebt er es selbst hervor, in der Saga c. 390 betheuert es ausserdem noch Hagen. Dennoch haftet an ihm wie an Robert keinerlei Schwäche: beide beweisen unmittelbar darauf die höchste Tapferkeit und ertragen nun freiwillig und mit starkem Heldensinn die Schwere des Schicksals, in das sie ohne ihre Schuld verwickelt sind.

So heimlich wie der Verrath an dem Grafen geplant wurde, so ahnungslos trifft diesen denn auch die wohl vorbereitete That. An einem Morgen, der dunkel und neblig ist 'ita ut hastae longitudine nullus a se discernere posset rem aliquam', warten sie des Grafen Gang zur Kirche ab, und als er daselbst angekommen 'tunc ille furibundus Borsiardus et milites et servientes eius, simul acceptis gladiis nudis sub palliis, persequebantur comitem in eodem solario (ecclesiae), ita ut utraque via solarii nullus eorum aufugeret quos tradere

voluissent.' So ermorden sie den Grafen, gerade als er in stiller Andacht auf einem niedrigen Schemel am Altare kniet. Dem Eindruck, den diese furchtbare That hervorruft, sind lange Kapitel gewidmet: bis in die entferntesten Gegenden, bis Leyden, Paris und London dringt sofort die schreckliche Kunde, die in weitem Umkreise eine gewaltige Bestürzung hervorgerufen haben muss.

Nun folgen lange Kampfscenen, welche der Ueberwältigung und der Niedermetzelung des edlen gräflichen Gefolges gewidmet sind. Auch hier athmet der Stil die angespannteste sinnliche Kraft und Lebendigkeit, der in der höchsten Erregtheit kaum sein Genüge findet. So hatte jener Walter, ein Mann des Grafen, sich oben in der Orgel versteckt. 'Sed de eo loco in quo latuit dum strepitum armorum audiret et se ex nomine vociferatum, angustia mortis confusus, putans in ecclesia melius salvari, excurrit, et deorsum ab alta testitudine scholarum saltans, inter medios inimicos fugit, usque infra chorum templi, magno et miserando clamore interpellans Deum et sanctos. Quem ad manus persecuti sunt ille miser Borsiardus et Isaac, servus et camerarius simul et homo comitis Karoli, furentes in sacro loco, extractis gladiis et horribiliter cruentatis. Erant quippe valde furibundi et ferocissimi vultus, grandes in statura et torvi, et tales quos sine terrore aspicere nemo poterat. Borsiardus igitur crine capitis arreptum et vibrato gladio se extenderat ad percutiendum et nullo intervallo differre hoc voluit, eo quod tam optatum hostem in manus teneret'. Doch interveniren die Kleriker und Borsiard wirft ihn am Ende seinen Knechten zum Abmorden hin (c. 17). Einen ganz ähnlichen wie diesen vermuthlich erdichteten Sprung, gleichfalls in der höchsten Noth in einer Kirche vollführt, enthält der Garin in einem noch nicht veröffentlichten Abschnitte. Mone S. 272 f. berichtet darüber: der verfolgte Hernaut muss vor Fromundin in ein nahes Kloster fliehen, wo dieser ihn jedoch erreicht. Aber Hernaut rettete sich auf das Chorgewölbe über dem Altar. Da liess Fromondin die Kirche anzünden, und als Hernaut sich des Feuers nicht mehr erwehren konnte, legte er sich auf seinen Schild und stürzte sich so glücklich herab, das er in keinen

der aufgerichteten Spiesse fiel. Man hielt ihn für todt und hinderte deshalb den Fromondin, der ihm das Haupt abschlagen wollte.

Eine andere Scene bringt uns wieder auf die Nibelungen. Der hinter einem Verschlage versteckte Fromolt wird von den Dienern entdeckt. 'Tunc discussis foribus irruperat statim Isaac. Quem cum (Fromoldus) vidisset non credebat se ab Isaac capi sed per illum a morte redimi, et ait "Amice mi Isaac, te obsecro per eandem quae hactenus fuit inter nos amicitiam, observa vitam meam, et liberis meis scilicet tuis nepotibus per me servatum consule, ne forte me occiso fiant sine tutore." Vergebens, hier hilft keine alte Freundschaft mehr, aufgebracht ruft ihm Isaac zu 'illam habiturus es veniam quam detrahendo apud comitem nobis promeruisti'. Fromolt behält nur gerade noch Zeit, seine Beichte zu verrichten und seiner Tochter seinen goldenen Fingerring zum Zeichen seines Todes zu schicken. Dasselbe wirkungsvolle Motiv zuversichtlicher Hoffnung und bitterer Enttäuschnng wiederholt sich zweimal in der Not. Als Blödelin mit seinen Recken in die Herberge eindringt, da begrüsst auch Dankwart ihn freudig und will nicht glauben, dass es auf seinen Tod abgesehen sei. Der darauf folgende Process vollzieht sich mit derselben schrecklichen Kürze, wenn auch mit umgekehrtem Erfolge. Und als im zwanzigsten Liede Rüdiger mit seiner gewaffneten Schaar in den Saal tritt, da wähnt auch Giselher, dass er ihnen die Rettung bringe, aber es ist auch hier nur sein Tod: *Dô sach der junge Gîselher sînen sweher gên mit ûf gebundem helme. wie moht man dô verstên waz er dâ mit meinte niwan allez guot?* 2108. Die Antwort des Isaac ist ähnlich schneidig wie die Worte, mit denen in der Saga c. 379 Hagen dem Erzieher des Ortlieb den Kopf abhaut: '*nu er launat drottningo sem vert er, hersu þu gættr þessa sveins*'. Und auch in der Not soll der arme Spielmann, wie hier Fromolt, Schuld sein an dem Unglück der Mörder und erhält dafür seinen blutigen Lohn.

In der Passio werden nun die auf Bitten der Geistlichen verschonten in der Kirche eingeschlossen und gefangen gehalten. Das erste was die Mörder, die bald den ganzen Ort

in ihrer Gewalt haben, thun, ist dass sie sofort den Schatz des Grafen an sich bringen: 'claves de thesauro comitis a Fromoldo iuniore quem captivum tenebant, violenter extorserunt' (c. 20). Dieser Schatz spielt auch im weiteren Verlaufe eine grosse Rolle, c. 38 wird den Verschwörern der Raub desselben als ein Hauptverbrechen in Anrechnung gebracht, c. 39 soll Isaac gestehen, wo sie ihn gelassen, er simulirt, dass derselbe in seinem Baumgarten, unter den Wurzeln einer Eiche eingegraben sei. Die Soldaten aber graben vergeblich danach, bis in die Tiefen der Erde, 'usque in viscera terrae'. Und endlich muss auch noch der junge Robert kurz vor seinem Tode harte Qualen darum dulden: 'rex etiam Robertum puerum secundo die ante decessum suum apud Franciam flagellis cesum coegit, ut si quid de thesauro meminisset . . regi intimaret' (c. 62). Wie ähnlich vollzieht sich das Alles auch in der Not 2304 f. und schon in der Völsungasaga wo Attila von Hagen und Gunther unter den furchtbarsten Qualen ein Geständnis über den Verbleib des Schatzes zu erpressen versucht.

Die Leiche des Grafen, die den ganzen Tag liegen geblieben war, wird endlich am Abend aufgebahrt. Erregte Scenen spielen um sie herum: Frauen sitzen umher und klagen, die Menge strömt in Schaaren zusammen. Dann wollen die Verschwörer sie heimlich wegschaffen, die 'pauperes' aber, 'qui elemosinas expectabant pro anima comitis distribuendas' (vgl. NN. 1003 *ze drîzec tûsent marken oder dannoch baz wart durch sîne sêle den armen dâ gegeben.)* verbreiten schnell ihr Vorhaben, so dass gewaltiger Tumult entsteht. 'Tunc vero poteras vidisse clericos armatos tabulis et scabellis et candelabris et omnibus utensiliis ecclesiae quibus repugnare poterant. Loco vero tubae campanas pulsabant et sic evocaverunt omnes cives loci qui . . armati accurrentes, extractis gladiis circuierunt feretrum comitis, parati ad resistendum si quis auferre moliretur' (c. 22). Nur durch ein Wunder wird der Aufruhr gestillt, worauf unter grossen Feierlichkeiten eine reichliche Almosenvertheilung stattfindet. So wurde der Leichnam beigesetzt. Aber noch manche ergreifende Scene knüpft sich an. Fromolt der Jüngere wird freigelassen unter der Bedingung, dass er entweder mit den Verschwörern

sich aussöhnen solle oder das Land verlassen. Er wählt das letztere: 'gravissimum enim est viro cum inimico concordem esse et contra naturam, cum omnis creatura sibi inimica si possit effugiat'. Walther bringt in dem bekannten Spruch 8, 28 das Leben der Menschen und Thiere in ähnlich volksthümliche Parallele. Dem scheidenden Fromolt geben nun seine Freunde und Verwandten zum Thore hinaus unter Thränen das Geleite. Der Schmerz solcher Scenen ist auch in Rüdiger mächtig, wenn er, diesmal um nicht mit den liebsten Freunden zu kämpfen, versichert, 'lieber will ich all meinen Besitz aufgeben und *ûf mînen füezen in daz ellende gên*' (2094).

Der zweite, grössere Theil der Passio schildert das furchtbare Gericht, das die Verräther ereilt. Er ist noch mehr als der erste voll gewaltiger und heroischer Dinge, die in durch und durch epischem Stile geschildert werden. Noch bewundernswerther aber als alle Einzelheiten ist die Kraft und die künstlerische Abrundung der Composition, die bei der überaus grossen Fülle von Detail dennoch eine vorzügliche Steigerung innehält. Die Handlung ist eine ganz ähnliche nur noch mehr ausgesponnene wie der Untergang der Burgunden, besonders in der Fassung der Saga. Wir sehen hier recht deutlich, wie gross die Uebung und Fertigkeit war, die man in der Schilderung solcher Vorfälle sich erworben hatte. Leider verbietet es der Raum ausführlich darauf einzugehen: ich kann wieder nur Einzelnes hervorheben.

Die Verschwörer haben ihr Lager fest verschanzt gegen die feindlichen Schaaren, die bald von allen Seiten gegen sie heranziehen, an deren Spitze Gervasius, der Rathgeber und Kämmerer des Grafen, steht. Auch im Innern sind einige Gebäude noch besonders stark befestigt. Die Situation ist ganz analog derjenigen der Saga, wo der Schauplatz ebenfalls eine äussere Mauer mit darin befindlichen festen Häusern ist. Der Kampf tobt auch hier zunächst gegen die äussere Mauer und deren einzelne Thore, die von den Helden vertheidigt werden. Die Häuser, die rings umher stehen, werden von den Belagerern in Brand gesteckt, und der Wind treibt die Flammen hoch empor. Am Mittag waffnen sich die Krieger und Bürger zu einem energischen Angriffe, mit Feuer

und Schwert stürmen sie gegen die Befestigungen an. 'Tumultus et clamor utrimque grandis, et gravissimus congressus fuit, stridor quoque armorum et fragor in altiori aeris repercutiebatur concavitate' (c. 32, vgl. die Wendung NN. 36, 2 *dô der schefte brechen gein der hœhe dôz.* Derselbe Ausdruck noch einmal c. 40 als die hohen, aus grünem Holz verfertigten Leitern an die Mauern gesetzt werden: 'cumque trahebantur scalae iuvabat manus, vox et clamor trahentium et resonabant clamores in aere altiore'.). Durch eine Fülle von Wechselfällen wird der Kampf belebt, vor allem sind der Brände und der ewigen Feuersqualen, die die Belagerten erdulden müssen kein Ende; doch muss man im Originale selbst nachlesen, wie diese Situationen oft aufs genaueste mit denen der Saga congruiren: so c. 33–36 und 386 der Saga: die Belagerer die mit Heerruf und Hörnerschall gegen die Mauern andringen, die Eingeschlossenen auf den Bastionen stehend, Steine und Geschosse auf die Gegner schleudernd, wobei die Passio wiederum die originellsten Züge enthält. Nach c. 36 befindet sich unter den Vorkämpfern von der Mauer herab 'inmanis et in sagittando sagax et velox tirunculus unus nomine Benkin. Hic circumibat muros pugnando, modo hac modo illic discurrens, quandoque solus ipse videbatur fuisse plures, qui tot ab intro vulneribus inficeret et nunquam cessaret. Cumque ipse ad obsidentes traheret* tractus ipsius discernebatur ab omnibus, quia vel percuteret gravi vulnere nudos, vel iactata sagitta quos persequebatur armatos sine vulnere contunsos, stupefactos in fugam vertebat. Affuit etiam cum reis illis miles Werriot, qui a tempore iuventae suae fur et latro manserat; hic stragem maximam inter extra muros insultum facientes fecerat in obruendo et deiciendo lapides, qui sola manu sinistra utebatur'.

Schliesslich wird eines Tages, als die Vertheidiger sich drinnen gerade vor der harten Kälte und den rauhen Winden am Feuer wärmen, die Mauer auf der südlichen Seite überstiegen. Bald sind auch die Thore der inneren engeren Mauer

* trahere oder trahere sagittas gebraucht Galb formelhaft für jaculari (vgl. Du Cange s. v.) wie mhd. *ziehen* (Wolf. Willeh. 18, 21) oder *die pfile ziehen* (NN. 1280, 4) = *schiezen* steht.

eingehauen. Die Ueberrumpelten eilen zu den Waffen und stellen sich vor die Ausgänge der festen Gebäude, werden aber überall zurückgetrieben bis zum Eingang, der in die Kirche führt. 'In hoc ergo transitu qui arcuatus erat et ex lapidibus constructus, congressus maximus fuit, ubi cives cominus gladiis tantummodo pugnabant eo quod obsessi ulterius fugere aspernarentur. Satis vires et animos suos tentantes utrimque stabant immobiles, sicut ipse murus, donec collecta manu cives non pugnando sed ruendo in obsessos in fugam converterent ipsos, scilicet Borsiardum qui inmanis et iracundus, ferox et imperterritus robore corporeo validior restitit civibus semper in faciem, multos vulnerans, sternens et ictu malleatorio gladii sui attonitos plurimos deiciens' (c. 41). Dieser Borsiard ist überall eine gewaltige Heldenfigur und darf den kühnsten der Nibelungen zur Seite treten. Hier am Ausgang der steinernen Halle nimmt er eine Position ein wie im neunzehnten Liede Hagen auf der Treppe vor dem Eingang des Saales oder Högni c. 382 der Sage, wo er sich gegen die Hallenthür stemmt und ähnlich vernichtend auf die Feinde einhaut.

So geht es fort. Am Tage wüthen blutige Kämpfe, bei Nacht sucht man die Eingeschlossenen zu überlisten, oder diese selbst wagen muthige Ausfälle. Aber immer zahlreicher werden ihre Gegner, und immer mehr wächst ihre eigene Bedrängnis. Schliesslich müssen sie sich in den äussersten befestigten Theil der Kirche zurückziehen, in dem die Belagerer sie noch mehrmals durch Feuersgefahr hart bedrängen und ihnen das Dach über dem Kopfe anbrennen. Doch ist der Kampf damit noch lange nicht beendet. Nun folgen ganz wie in den Nibelungen noch eine Reihe Streit- und Hohnreden und Einzelkämpfe der Helden. Voll epischer Kraft ist besonders derjenige zwischen Wido und Hermann dem Eisernen (51). Nach spottenden Herausforderungen kämpfen sie zuerst mit der Wucht ihrer Waffen gegen einander, ohne Erfolg, 'donec fatigati pondere et sarcina armorum uterque reiectis clipeis luctaminis viribus pugnae victoriam acceleraret': es ist ein Ringkampf wie zwischen Hagen und Dietrich. Hermann fällt zu Boden, gewinnt aber durch die

Berührung mit der kühlenden Erde wieder frische Kraft und erlegt seinen Gegner. Die Erde bringt hier dem kampfmüden Helden dieselbe Stärkung wie im Epos die kühlenden Winde.

Die Entscheidung fällt schliesslich in die Hände des Königs Ludwig, der selber herbeigeeilt ist, um die Aufrührerischen zu strafen. Wer sich nicht tödtet oder entflohen ist, muss sich ausliefern und erleidet einen unmenschlichen Tod. Der Schlangenthurm König Gunthers wird hier zum cloacarium. Der erst zuletzt auftretende und Alles zum Austrag bringende König greift mit ähnlicher Ueberlegenheit ein wie in den Nibelungen Dietrich von Bern.

Man erkennt wie gross auf beiden Seiten die Uebereinstimmung in Ton und Inhalt ist. Schon jetzt leuchtet soviel ein, dass die entsprechenden Begebenheiten und die Motive des Epos auf solchem Hintergrunde der zeitgenössischen und unmittelbar vorausgehenden Dichtung uns in ganz anderem Lichte erscheinen müssen: sie sind nicht an einen einzigen Stoff und an die einzige Stelle gebunden, wo wir sie gerade treffen. Sie führen ein freies Dasein und können sich niederlassen, wo Raum und Anziehung für sie ist. Dies wird sich noch weiter bestätigen durch die Vergleichung der übrigen genannten Denkmäler.

Es wird am besten sein, die einschlägigen Partien des Liedes nach ihrer Aufeinanderfolge darauf hin zu betrachten und etwas näher zu illustriren.

Der Inhalt des ganzen ersten Theils gab in viel geringerem Masse zu Berührung Anlass als der zweite. An grossen Begebenheiten ist er ärmer, und in seinen Grundlagen durchaus eine in germanischem Geiste ersonnene Familiengeschichte, die auch in allem Wesentlichen fertig wurde in einer Periode, welche den Affecten des Seelenlebens eine regere Aufmerksamkeit zuwendete, als die unmittelbar folgende, in die der neue Aufschwung der Nibelungendichtung fällt (QF. XII, S. 3 ff.). Von dem erweckenden Strahl getroffen wurden ganz deutlich zuerst die männlichen und derberen Seiten der Sage. An sie vor Allem knüpft die neue Production an. Gerade das Starke und Heldenhafte, das Wilde und Rohe fand in dieser Zeit die kräftigste Nahrung: mit

solchen Zügen ist die flandrisch-lothringische Dichtung angefüllt, während psychologisch feine und tiefe viel seltener begegnen. Daher enthält der zweite Theil gegenüber der ursprünglichen Fassung eine Reihe gehaltvoller Fortbildungen und Vermehrungen, während im ersten wenig Neugewinn, sondern wesentlich nur Lücken und Einbussen alter Kenntnisse zu verzeichnen sind. Hier trat die Neubelebung viel später ein: für die Nibelungen fiel sie vermuthlich mit dem Abschluss unserer Ueberlieferung zusammen. Mit wenigen Ausnahmen gehören diese Lieder zu den jüngsten der Sammlung und ihre innere Beschaffenheit zeigt, dass sie auf keine gute und feste Tradition mehr sich zu stützen vermochten. Eine Anzahl scheint in Oesterreich für den Zusammenhang des Liedes ganz neu gedichtet zu sein, aber nicht alle Dichter verstanden es durch eigene reiche Begabung diese Mängel der Tradition zu verdecken.

Das erste Lied beginnt mit dem Traum der Kriemhild und der prophezeienden Deutung der Mutter. Solche Träume gehören zu den ältesten Themen germanischer Poesie. Aber auch die zeitgenössische Dichtung liebte es, durch sie am Beginn grosser Begebenheiten eine weite Perspective auf die gesammte Folge der Ereignisse zu eröffnen. Nachdem die Chanson d'Antioche mehrere einleitende Stanzen vorausgeschickt hat, zwischen denen der vortragende Sänger die Auswahl hatte, je nachdem er sich an den Adel oder an Bürger, an Geistliche und Gebildete oder an Ungelehrte wendete, folgt auch hier die sagenhafte Prophezeiung die Christus am Kreuze gethan haben soll, dass nach 1000 Jahren die Franken sich aufmachen würden, ihn zu rächen, sowie der Traum Peters des Einsiedlers: worauf die Handlung ihren Anfang nimmt. Das Lied selbst gibt nur zu wenig Bemerkungen Anlass. Die Handlung ist eine Art trotziger und kecker Brautwerbung wie sie die Saga mehrfach bietet, hinter denen in der Regel mehr Abenteuerlust als Neigung zu stecken pflegt: Themen, die wie es scheint in Frankreich es nie zu ähnlicher Beliebtheit gebracht haben, während sie in Deutschland zu den nationalsten Stoffkreisen gehören.

Beachtung verdient jedoch die Inscenirung der mehr im grossen Stil gehaltenen Situationen, ich meine Siegfrieds Einreiten in Worms und sein Empfang, der wie im elften Liede die ganz analog verlaufende Ankunft Rüdigers eine Reihe stereotyper Züge aufweist.* Die Ankömmlinge treffen den Fürsten regelmässig im Palais, umgeben von seinen Paladinen. Wenn im ersten Liede Hagen einmal sich nicht darunter befindet, sondern erst geholt werden muss, ist dies nur ein besonderer Kunstgriff des Dichters, der die Wichtigkeit seiner Person dadurch in ein helleres Licht stellte. Ebenso verhält es sich im französischen Epos, denn 'costume estoit, signor, à icel dis   qu'ensemble estoit li chevalier gentil   aus bonnes villes, aux chatiaus signoris' (Garin 1, 166). So sehen wir denn ständig, wie die *rîter unde knehte,* 'li grant et li petit' den Ankömmlingen entgegeneilen, wobei die Knechte ihnen die Rosse abnehmen, während die Ritter sie begrüssen, und dann erst gehen sie hinein zum Fürsten und seinen Grossen wo die Empfangsscene folgt, oft in feierlich sich entfaltenden Reden wie in XI (Str. 76 f. 1122 f. Garin 1, 115. 120. 145 etc.). Wo eine besondere Merkwürdigkeit sich ereignet tritt auch der Seneschall wie Hagen ans Fenster und meldet dem Könige was vorgeht: 1, 167 'li senechaus à la fenestre vint,   a lui la sache, si que toute l'ovrit,   par les entailles torna avant son vis' vgl. NN. 85, 1 *zeinem venster er dô gie,   sîn ougen er dâ wenken zuo den gesten lie.* In der Chanson werden solche Dinge gewöhnlich vom Thurme aus beobachtet (1, 84 f.) wie in der Saga (c. 160, 372) und in der Klage (1407 f.): Staubwolken und blinkende Waffen werden von hier schon in weiter Ferne erkannt.

Der Sachsenkrieg des zweiten Liedes ist eine so blasse, farblose Erzählung, dass man das Abgehen jeglicher Anschauung sofort erkennt. Er enthält auch weder die Erinnerung an ein bestimmtes historisches Ereignis noch an historische Personen (Nordalb. Stud. 1, 197). Deshalb ist es

---

* Aehnliche Züge aus der höfischen Litteratur bei Lobedanz Das französische Element in Gottfrieds von Strassburg Tristan. Rostock 1878, S. 39 f.

nicht zu entscheiden, welche allgemeinen Verhältnisse die Episode veranlasst haben mögen, ob die Sachsenkriege König Karls oder schon frühere Grenzkämpfe zwischen Sachsen und Franken. Sehr wichtig aber ist der Umstand, dass wir noch andere ausführliche Zeugnisse dafür besitzen, dass das gleiche Thema in Nordfrankreich noch im zwölften und dreizehnten Jahrhundert variirt wurde.

Jean Bodel in der Chanson des Saisnes erhebt laute Beschwerde:

> Von Dorf zu Dorf die frechen Sänger ziehn,
> In Lumpentuch ihr grobes Seitenspiel:
> Soviel log man von Wittekind noch nie.

Aber auch im älteren Garin findet sich ein Sachsenkrieg.

Auch hier sind alle bestimmten historischen Verhältnisse verwischt (doch findet die Schlacht da statt, wo Karl der Grosse den Wittekind besiegte, ebenso wird gebirgige Landschaft vorausgesetzt). Desto näher stimmen dagegen oft die erdichteten Verhältnisse. Der Sachsenkrieg des Garin, der bei Mone S. 253 ff. abgedruckt ist, kann seinen Grundlagen nach nur aus fränkischen Liedern geschöpft sein, wenn auch ebenso wie in der Not die Namen der ursprünglichen Sieger durch Helden des betreffenden Epos verdrängt wurden: an Stelle Siegfrieds stehen Gerbert und Gerin.

Der hier von Sachsen und Dänen und anderen wilden Völkerschaften Heimgesuchte ist Ansegis von Köln. Er schickt um Hilfe an den Hof Pipins, worauf die beiden Helden sich mit 1000 Rittern nach Köln aufmachen. Hier leben sie in ähnlicher Gastfreundschaft wie Siegfried in Worms. Fortwährend gibt es kleinere Kämpfe. Erst nach einem Monat kommt die Nachricht von einer grossen Expedition der Sachsen. Der besorgte König ruft den Gerbert, ihm guten Rath zu ertheilen; dieser trifft sofort voller Zuversicht die kriegerischen Anordnungen. Ansegis nimmt ebensowenig an der Schlacht Theil, die Gerbert für ihn kämpft, wie Gunther. Sie treffen zusammen dort wo Franken und Sachsen aneinandergrenzen. Die Schlacht selbst ist mit ähnlich starken aber allgemeinen Zügen beschrieben wie in der Not: zerhauene Rüstungen,

zerbrochene Schilde und Speere, geleerte Sättel, der Wahlplatz von Blut und Leichen angefüllt. Der Sachsenkönig wird getödtet und Gerbert kehrt mit reicher Beute nach Köln zurück.

Aber was den Zusammenhang noch enger knüpft, ist die Einkleidung dieser Episode. Gerbert ist am Hofe des Ansegis Gegenstand der Eifersucht zweier Frauen wie in den Nibelungen Siegfried zwischen Brunhild und Kriemhild. Das ganze Ereignis aber verläuft merkwürdig resultatlos. Die Königin und ihre Tochter, die schöne Beatrix, lieben den Helden, ohne ihn noch gesehn zu haben. Nur ihr Kämmerer erzählt ihnen von seinen grossen Thaten, seinem Reichthum und seiner Schönheit. Die Königin schickt ihm einen Falken, die Tochter ein Banner. Heftig verweist die Mutter es der Tochter, als diese eines Morgens reich geschmückt in ihrer vollen mädchenhaften Schönheit (blanche ot la char, con est la flor sor l'erbe, fresche colour comme rose novele etc., NN. 281 *ir rôsenrôtiu varwe vil minneclîchen schein* etc.) zum Fenster hinaus voller Sehnsucht blickt wie Kriemhild NN. 132 ff. Sie selbst aber trachtet desto ungestümer nach dem Besitz des geliebten Mannes, sie empfängt ihn in ihrem Gemach, kann aber nur einen Kuss von ihm erlangen, den die Tochter wiederum erspäht und mit bitteren Worten ihr vorwirft. Damit ist diese Eifersuchtsscene, die vor dem Sachsenkriege spielt, zu Ende. Die Liebe der Beatrix dauert fort, Ansegis sucht den Gerbert an seinem Hofe aufzuhalten, und am Ende wird auch die Heirat abgesprochen.

Dass wir solche vermuthlich aus niederrheinischen Liedern stammende Kampfschilderungen in Sachsen selber nicht nachweisen können und in der Saga vermissen, begreift sich leicht, 'denn kein Volk besingt gern seine eigenen Niederlagen'.

Die nächstfolgenden Lieder sind alle der Art, dass wir kaum hoffen dürfen, irgendwo nähere Verwandtschaft anzutreffen, zu der Verschwörung in VII vgl. oben S. 30 f. Dagegen hebt sich das achte, Siegfrieds Tod, wieder von einem reichen Hintergrunde zeitgenössischer Dichtung ab. Wenn die Litteratur es nicht selber bestätigte, dann müsste es uns die sprühende Kraft des Gedichtes sagen, dass wir hier einem

Lieblingsthema jener Periode nahe treten. Die Aufregung und die oft zu tragischem Ende führenden Gefahren der Jagd liegen uns in mannigfachen Variationen vor.

Dass Siegfried auf der Jagd ermordet wurde, weiss bekanntlich erst die letzte deutsche Form der Sage, worauf auch nur die Prosanotiz des Brot af Sigurdarkvida hinweist. Auch lässt sich diese Auffassung durch nichts als die ursprüngliche erweisen, so sehr die Annahme bestechen mag, dass die schönste und vollendete Form zugleich die früheste und echte gewesen ist. Unzweifelhaft gab dies Ereignis seinem Heldenleben einen würdigeren Abschluss, als wenn er drinnen im Bette fast in den Tod hinüberschläft. So wurde eine letzte Entfaltung aller Kraft und Kühnheit möglich, die eine unvergängliche Zierde des Liedes geworden ist.

Dass ein starker Held auch ein grosser Waidmann sein müsse stand in der damaligen Dichtung fest, und die wenigsten in dieser Zeit entstandenen Sagen haben ein entsprechendes Schmuckstück sich einzuflechten versagt. Auch Attila ist in der Saga ein Nimrod geworden. Die Lieder, die dem Albert von Aachen III c. 3 vorlagen, lassen die Kreuzritter ähnliche Jagdabenteuer erleben 'quibus nobilitas delectari et exerceri gaudet. Sumto arcu et pharetra, gladiis accinctis saltus montanis contiguos ingrediuntur si forte obveniret quod configere et persequi catulorum sagacitate valerent'. So trifft Herzog Gotfried einen 'ursum immanissimum et horrendi corporis' den es nur mit grösster Gefahr zu bewältigen gelingt. Die Schilderung ist höchst lebendig und dramatisch, wie das Unthier sich aufrichtet 'facie ad faciem duci occurrens, quin murmure horrisono totam sylvam et montana commovet (NN. 883, 3 *daz in dâ von antwurte der berc und ouch der tan*), ut omnes mirarentur qui hoc audire poterant'. Es folgt ein verzweifeltes Ringen, und schliesslich bekennen noch einmal alle die sich in die erlegte Bestie theilen 'nullam illi magnitudine similem antea se vidisse'.

Wichtiger aber wird uns die Erkenntnis, dass eine Reihe solcher Schilderungen entschieden in derselben poetischen Tradition steht: ausser dem Parallelbericht der Saga (c. 347) und des Liedes auch noch die Jagdabenteuer des

Jarl Iron von Brandenburg (c. 254—268) und des Begues (ahd. Becco, Bicko, Bihho Hs.[2] S. 3. 47) im Garin (2, 217 ff.). Nach einer anderen Seite hin erläuternd tritt das alte niederländische Gedicht von dem 'beer Wisselau' (Vaderlandsch Museum voor nederduitsche Letterkunde etc. uitgegeven door Serrure 2, 253 ff.) dem achten Liede der Not zur Seite.

Ueber Siegfrieds Auszug (nach der schönen und gewiss begründeten alten Interpolation 861 ff.) wie dem Irons und des Begues schwebt gleich die Ahnung eines furchtbaren Unglücks. An allen drei Stellen eröffnet sich die Scene mit demselben stimmungsvollen Bilde: die zärtliche weinende Gattin, die unter Liebkosungen den Gemahl beschwört abzustehen von seinem Plane und so ein schweres Leid zu verhüten; der Held ruhig und entschlossen die treue Gattin mit zuversichtlichen Worten beruhigend, ihr und der Kinder Wohl Gott oder dem Schicksal anheimbefehlend (NN. 861 ff., Saga c. 257, Garin 2, 217 f.; vgl. noch den ähnlichen Abschied des fortziehenden Robert von Flandern von Climence seiner Gemahlin, Chans. d'Ant. 1, S. 65). Es sind zum Theil Scenen von der einfachen rührenden Grösse wie der Abschied Hectors von Andromache. In Iron und Begues wird die Jagdlust erweckt durch die Kunde von einem mächtigen Thiere, das sie erlegen wollen. Beidemal erkennt auch gleich die Gattin den nicht gerade naheliegenden speciellen Grund der Gefahr: das Wild wird ihn in den Bereich seiner Feinde führen, die nach seinem Leben trachten. Etwas ganz Aehnliches fürchtet auch Kriemhild 865. So kommt es. Iron erlegt den Wisent, der König Salomon gehört und reizt seine Rache, was schliesslich zur Besiegung und Gefangennahme des Jarl führt. Der Tod des Begues nähert sich etwas mehr den Ereignissen der Not. Er wird so ermordet wie die Burgunden NN. 941 es von Siegfried fingiren. Er hat sich von allen seinen Mannen entfernt und den Eber auf fremdem Gebiete erlegt. Ein Waldhüter sieht ihn und seine Begierde wird durch die Kostbarkeiten angeregt, die er an dem fremden Ritter erblickt. Er holt sich Hilfe herbei und sie treffen den Begues als er im Walde sitzt sich auszuruhen. Ihr Angriff ist machtlos gegenüber der Stärke des Helden, aber das

Unglück führt einen Bogenschützen zu ihnen, der mit einem eisernen Pfeil ihn tödtlich in die Brust trifft. Mit rührenden Worten nimmt er Abschied von Weib und Kindern (2, 240), was ganz natürlich ja auch Siegfrieds letzte Gedanken sind.

Was aber die beiden Jäger Iron und Begues noch näher an einander knüpft ist die wunderbare Anhänglichkeit, die ihr Ross und ihre Hunde nach dem Tode des Herrn beweisen. Als Iron von schweren Wunden getroffen c. 272 zur Erde sinkt, nimmt er Abschied von seinem treuen Rosse, wie auch Begues S. 230 in schwerer Noth das seinige bedauert.* Und als man seinen Leichnam fortführt, da heulen und bellen die Hunde voller Wuth (hulent et braient com fuissent enragié). 'Sein edles Ross sie bringen in den Stall, sich bäumend wiehert's laut und schlägt mit seinem Huf', dass Keiner ihm zu nahen wagt (S. 241). Der todte Begues wird unter grossem Aufsehen durch das Land geführt, und immer hinter ihm her folgen die Hunde mit demselben lauten Schmerze, so dass alle Leute meinen, 'ein edler Mann war das: es liebten seine Hunde ihn gar sehr' (S. 244.). Ebenso beisst und schlägt dass Ross des Iron und will sich nicht fortführen lassen, und seine Hunde knurren und bellen, als Dietrich den erschlagenen Iron im Walde findet; und auch er erkennt an diesem Zeichen, 'dass er ein edler Mann gewesen sein muss, denn gar sehr lieben ihn seine Hunde und Habichte und sein Ross, dass sie ein grosses Kleinod verloren zu haben meinen, da sie ihren Herrn verloren' (c. 273).

Die Todesart Siegfrieds, der wehrlos und hinterrücks von Hagen ermordet wird, als er seinen Durst zu löschen sich zum Quell hinunterneigt, hat in diesen Dichtungen kein Gegenstück: das Motiv konnte sich leicht an die Strapazen der Jagd anknüpfen. Doch begegnet im Gerhart von Viane (Uhland 4, 391 f.) ein ganz ähnliches, nur dass der unglückliche Ausgang hier vereitelt wird. Roland und Olivier kämpfen auf einer Insel einen gewaltigen Zweikampf. Endlich wird Oliviers Schwert zerspaltet und die Stücken fliegen

* Aehnliche, im französischen Epos häufige Anreden verzeichnet Immanuel Bekker in den Homerischen Blättern 2, 195 ff.

in den Klee. Roland will mit dem Waffenlosen nicht weiter streiten, sondern bietet ihm an (ich gebe Uhlands Uebersetzung):

'Hol dir ein Schwert, ganz wie es dir gefällt,
Und eine Flasche Weins oder Clarets!
Mich dürstet sehr, das sei dir unverhehlt!'

Olivier schickt den Fergen nach Viane, Beides zu besorgen. Dieser bringt ihm das Schwert Alteclere und 'Wein o'r Claret 'ne volle Flasch, denn grossen Durst hat Roland, Neffe Karls.' Olivier prüft den edlen Stahl, dann schenkt er selbst für Roland

'Vom Weine voll das Goldgefäss.
Vor Roland er sich auf die Knie senkt,
Und jener nimmts, denn sehr bedarf er des.
Lang trank er, dass den Durst er stillete
Soviel er wollt, der edle Kriegesheld.
Der Knappe siehet Rolands Haupt gesenkt,
Durch Untreu will er helfen seinem Herrn
Und aus der Scheide zieht er's blanke Schwert,
Damit den Roland er zu schlagen denkt,
Hin auf den Nacken, eilig, unvermerkt.
Als dies gewahrt der freie Olivier,
Als leuchten er und flammen sieht das Schwert,
Da fällt er plötzlich übern Knappen her'

und streckt ihn mit einem Faustschlage zur Erde nieder. Dem Siegfried springt in derselben Situation kein edelmüthiger Gegner zu Hilfe.

Doch wir müssen uns noch einmal zur Jagd des Siegfried zurückwenden. Müllenhoff rühmt mit Recht die köstliche Frische und die Lebendigkeit dieses Abenteuers. Siegfried treibt hier im sicheren Gefühle seiner Kraft mit der Gefahr fast ein ausgelassenes Spiel. Wieviel Uebermuth und Humor steckt in diesen Scenen, wie der Held zu Fuss dem Bären nachsetzt, ihn greift und am Sattel aufhängt, und wie er ihm dann am Lagerplatz von Maul und Füssen die Fesseln löst, so dass eine heillose Verwirrung ausbricht, als der Bär in die Küche geräth und die Köche auseinandertreibt, wobei Schüsseln und Kessel durcheinanderpoltern und all die schönen Speisen in die Asche fallen, bis dann Siegfried ohne Mühe

und Anstrengung ihn erlegt u. s. f. Das Alles sind Situationen, die auf einer niederen spielmannsmässigeren Stufe der Dichtung gewiss eine recht drollige Behandlung vertrugen. Und eine solche haben sie zum Theil wirklich einmal erfahren, im niederländischen Bär Wisselau. Gernout hat einen Bären der ihm gehorcht auf die Burg des König Esprian gebracht. Schon von weitem entflieht alles vor dem Ungethüm. Gernout hat es wie Siegfried auf einen kleinen Schreck abgesehn. Auf sein Geheiss eilt der Bär in die Küche, das Personal sürzt durcheinander, der eine bricht ein Bein, der andere einen Arm, der dritte die Hüfte. Die Köche laufen und schreien 433 f.

'O wi, o los!	*rou, gesoden, God weet! . . .*
Here coninc Esprіaen,	*Die liefsten coc Brugigal*
in de cokene es gegaen	*es nu verscout al*
die duvel barlike!	*in den groten ketel.*
Hi slint warlike	*Beide crauwel ende lepel*
al datter es gereet,	*brecti an dine wand' . . .*

Gernout sitzt dabei nnd lacht. Der Bär kommt nun aber wirklich mit dem Kessel, zieht den Koch aus der Brühe und verspeist ihn mit Haut und Haar. Neuer Tumult und neue Verwirrung, die Gernout erst auf ihrem höchsten Gipfel löst. Solche Schwänke werden in dieser Gegend, der Heimat der Thiergeschichten, noch genug cursirt haben. War es hier doch auch nichts Ungewöhnliches, dass Klöster und hohe Herren sich einen eigenen Bären hielten, der wohl öfter einmal zu ähnlich gefährlichen Spässen benutzt werden mochte. Bekanntlich führte diese Liebhaberei zu einer eigenen Bärensteuer. Und wenn wir die Ahnen von Siegfrieds Bärenfang zu erkennen vermöchten, dann würden vermuthlich ähnliche wie die vom Bären Wislau sich darunter befinden.

Aber mit Siegfrieds Tod geht uns der Zusammenhang mit den erwähnten Dichtungen noch nicht verloren. Seine Bestattung und Kriemhilds Schmerz hängen unmittelbar mit diesem Ereignis zusammen. Gewiss beruht es nur auf derselben Ceremonie, wenn die drei unschuldig Ermordeten, Siegfried, Karl und Begues in der gleichen Weise vor einer zahllos herzuströmenden Menge unter Messelesen und Almosen-

vertheilen feierlich aufgebahrt und bestattet werden, wobei sich die grosse allgemeine Trauer in ergreifender Weise entladet, aber die überall gleich breite und ausführliche Darstellung legt uns nahe, wie oft solche Dinge in der damaligen Dichtung dargestellt sein mögen. Auch die eigenartigen psychologisch tiefen Züge des Liedes treffen wir wieder. In der Passio fehlt die Gattin, deshalb findet hier keine weitere Berührung statt, wie doch im Garin. Der Schmerz der Leute des Begues 2, 151 f. ist ein ganz ähnlicher wie der Sigmunds und seiner Mannen. Vor Allem aber ist die Parallele zwischen seiner Gemahlin, der schönen Beatrix, und der Kriemhild kaum abzuweisen. Auch Beatrix erfährt erst ihren herben Verlust, als der Todtenzug mit der Leiche ihres Gemahls unmittelbar vor ihren Augen steht. Sie sinkt vor Schreck zur Erde (was in den Nibelungen nur die Interpolation 950 erzählt) und als man sie wieder aufrichtet

Da stürzt sie zur Bahre, umfasst ihren Herrn
Und küsst ihm die Augen und Mund und Stirn

und bricht dann in laute Klagen aus (2, 257 f.) ganz wie Kriemhild in der Scene wo der Sarg noch einmal geöffnet wird 1008, 2

si huop sîn schœne houbet mit ir vil wîzen hant,
unt kust in alsô tôten den edelen rîter guot.

Aber auch im Garin wird noch einmal S. 271 das Grab geöffnet, wobei die Gattin ohnmächtig in den Palast zurückgetragen wurde: — 'Beatrix heiratete nicht mehr, zierte nie ihr Haupt und sang keinen Laut mehr' (Mone S. 238).

Was die weiteren Lieder der Not enthalten, steht mit dem Sagenstoffe in keiner nothwendigen Verbindung. Bis zum vierzehnten hin sind sie auch alle auf österreichischem Boden zum Zweck einer ausführlichen Verbindung vorgenommene Neudichtungen. Sie stützen sich nur in wenigen Punkten auf eine eigene Tradition und auf besondere Kenntnisse. Deshalb liegt auch nirgend ein begründeter Zusammenhang vor mit den allgemeinen Themen jener Zeit. Nur wenige Züge, die mit der allgemeinen epischen Technik sich fortpflanzen mochten, sind zu erwähnen.

Etzels Brautwerbung um Kriemhild (XI) steht in ganz

anderen Traditionen, doch dürften einzelne Momente derselben auch eine weitere Anknüpfung zulassen. Wie Rüdigers Empfang richtet sich auch die Erfüllung seines Auftrages nach einer allgemeineren Ceremonie. Die Botenrede des Ankömmlings ist auch in der französischen Poesie in der Regel sehr feierlich und ausführlich (wie Garin 1, 75 f.). Der König pflegt keine definitive Antwort zu geben, sondern beraumt dazu einen neuen Termin an (Chans. d'Ant. 1 S. 16) und tritt mit den mächtigsten Vassallen erst zu einer geheimen Berathschlagung zusammen (1, 53. 76 wie NN. 1142 f. 1397 f.). Auch in diesem Rathe geht es häufig ebensowenig glatt ab wie in jenen Stellen des Epos. Beidemal ist auch im Garin einer, dem die unedlere Rolle des Abrathens zufällt.

Dagegen lassen sich einige Motive des schönen und alterthümlichen vierzehnten Liedes in einen festeren Zusammenhang einordnen. Das Vorbild für so mächtige Heereszüge, wie hier sich einer von Westen nach Südosten fortbewegt, waren unzweifelhaft die Kreuzzüge. Daraus sind ganz natürlich unserem Liede, wie schon dem zwölften, der feierlichen Einholung der Kriemhild, mancherlei Thatsachen und Vorstellungen zugeflossen, die in der Dichtung einen dauernden Platz behalten haben. Die Chronik Alberts von Aachen erzählt beim ersten Kreuzzuge viel Analoges. Auch er berichtet uns wie der Dichter von XII 1318 f. vom Aneinanderketten der Fahrzeuge (1, 9. 2, 6 etc.), von der Noth der Heerführer, die aus Mangel an Schiffen ihre Truppen über grosse Ströme nur mit Mühe herüberzusetzen vermögen. In ähnliche Verlegenheit wie Hagen 1467 f. am Rhein, kommt Gotfried an der Sau. 'Non amplius enim quam tres naves illic repertae sunt, cum quibus mille equites loricati . . . transmissi sunt. Caetera multitudo copulatione lignorum et viminum fluminis alveum superaverunt' (S. 199). Ein ander Mal herbergen sie dann wieder vor Städten und Burgen auf weiter grüner Wiese unter Hütten und Zelten und finden reichliche Verpflegung wie die Burgunden vor Bechelaren. Oder sie haben, wie in der Interpolation von XIV, Ueberfälle und heftige Kämpfe zu bestehen. Einmal werden die Leichen der Erschlagenen in die Donau geworfen (1, 30), wobei 'tanta

submersio facta est, ut tam spatiosi fluminis aquae prae tot millium corporibus per aliquantum tempus videri non posset'. Man merkt die Fabelei. Ein ganz ähnliches Bild hat XII in friedlichem Sinne, wo 1317 die Donau gleichfalls vor der darauf fahrenden Menschenmenge nicht gesehen werden kann. Wegekundige wie Peter von Amiens (Pierre les conduist qui bien sot le pais) führen gleich Hagen *(dar leitete sie Hagne: dem was ez wol bekant)* die Züge an, vgl. auch Garin 1, 99. 199, und Anderes der Art.

Beherzigenswerther sind gewisse dichterische Berührungen. Der Heide Corboran hat eine greise Mutter, Calabre, die ihm ebenso warnend in den Weg tritt wie Ute ihren Söhnen. Sie warnt schon als er zuerst (Chans. d'Ant. 1, 47) mit seinen edlen Gefangenen heimkehrt, noch stärker aber als er 2, 146 zum gefährlichen Kampfe auszieht. Sie sagt ihm alles Unglück vorher, und Corberan ahnt wohl, dass es eintreffen möge, aber nach gefasstem Entschlusse will er nicht mehr zurückstehen. Er weist die Mutter ab, wie Hagen die Ute: 'Haltet, Dame, mit Euren Reden ein, in den Kampf zu gehen nun bin ich bereit.'

Ein noch treffenderes Gegenstück finden wir zu dem schönen Abschied der ausziehenden Helden von ihren trauernden Gattinnen. Unmittelbar vor dem Aufbruch der Kreuzritter entsteht auch unter ihnen ein allgemeines Klagen. Das zweite Lied der Chanson (1, 71 ff.) eröffnet die Expedition ganz ähnlich wie das vierzehnte:*

Zu Clermont in Auvergne viel Helden sind vereint.
Besprochen und geschworen ward da der heilge Streit:
Zu Frankreichs Bannern strömen die Schaaren weit und breit.
Da klagen laut die Frauen, die Jungfrauen ihr Leid:
Verwittwet und verlassen dünkt jede sich zu sein
Und Eine spricht zur Andern 'O Weh der trüben Zeit,
Nun endet für uns übel des Festes Herrlichkeit,
Nun gibt es keine Kammer: sie muss verwaiset sein,

* Die Uebersetzung benutzt einzelne Verse und Wendungen der vielfach wenig getreuen und den Ton verändernden Em. Geibels (H. v. Sybel Kl. hist. Schriften 2, 41 f.).

Kein Lied wird mehr erklingen, kein Tanz uns noch erfreun,
Und nichts als bange Trauer bleibt noch für Arm und Reich.
Die Frauen, die Jungfraun sie weinen ohne Zahl,
Auch sprach zu manchem Ritter da wohl sein jung Gemahl:
'O Herr, gedenkt der Treue (ihr schwurt sie am Altar):
Wenn ihr die heilgen Lande dereinst erstritten habt,
Gesehn die Stadt mit Augen, wo Gott litt Todesqual,
Dass Ihr uns nicht vergesset und einsam trauern lasst.'
O Gott, aus lichten Augen da Thrän um Thräne rann,
Und manche edle Dame da selbst das Kreuz gewann.
Die Jungfraun aber kehrten von wannen jede kam
Zurück zu ihren Vätern und trugen schweren Gram.

Die Fürsten und Barone haben ihre Mannen gesammelt, die nun in funkelnder Heeresrüstung dahinziehen. 'Herr Gotfried von Bouillon der führt die Schaaren an, Und trefflich führt er sie wohl über Berg und Thal.'

Auch Fulker von Chartres berichtet die schmerzlichen Abschiedsscenen ganz ähnlich: 'O quantus erat dolor! quanta suspiria! quot ploratus . . cum maritus derelinquit uxorem suam sibi tam delectam' etc.

Ich kenne zu diesen schönen und einfachen Scenen nichts entsprechenderes als den Anfang unseres Liedes. Die schmerzliche ahnungsschwere Trennung ist ganz dieselbe, nur dass der alterthümliche deutsche Dichter den Frauen den Mund noch nicht geöffnet hat und an ihren Thränen und traurigen Blicken sich genügen lässt. Auf beiden Seiten sind so viel einfache und echt volksthümliche Züge im Spiele, dass eine mannigfache Variation und weitere Verbreitung solcher Scenen nicht unwahrscheinlich ist.

Nun geht das Lied seinen eigenen ganz besonderen Gang, nur die Scene am Schluss, wo Hagen auf Rüdigers Grenze den Wächter Eckewart schlafend antrifft und ihm so seine Waffe wegnimmt, dürfte keine ganz eigenartige Erfindung sein. Auch Widga in der Saga c. 195 trifft den Wächter des König Isung in derselben Situation und weckt ihn mit derben Fusstritten, nur verschmäht er es dem Etgeir seinen Kolben zu nehmen, sondern kämpft gleich so mit ihm. Noch näher dürfte der Anfang des Bär Wisselau stimmen, wenn er uns vollständig erhalten wäre. Der Wächter des

Russenkönigs Esprian, der am Ufer eines Sees steht, ist hier mit Gernouts Bären im Kampf. Er ruft dabei 20 f.:

Ay! die mi minen spere
in de zee, so verre, ontdeet.
God gevem leede gereet!
Wær mi mijn spere,
so verloric niet mijn ere
dus vore enen viant.

Auch ihm muss sein Speer, vermuthlich doch von Gernout, heimlich weggenommen und in den See geschleudert sein.

Nach der anmuthigen Idylle von Bechelaren beginnt die eigentliche Not: die Passio Nibelungorum, denn von diesem geläufigen mittelalterlichen Titel ist 'Not' vielleicht nur eine Uebersetzung.

Hier tritt der grössere Theil von Galberts Werk in fortdauernde Parallele, vor Allem zu der Fassung der Saga, wo der Kampf am entsprechendsten verläuft. Mir liegt noch ob, die Verwandten der Not-Darstellung etwas näher zu betrachten.

Solche Saalkämpfe gehören in die ältesten Traditionen germanischer Dichtung, wovon in Oberdeutschland freilich ausser der Not keine Spur zurückgeblieben ist. Aber die derbere Poesie der Nordgermanen, sowie später besonders die der Romanen hat noch lange in solchen Scenen geschwelgt. Die entsprechenden Theile der Welsungensage lassen auf keine gross angelegte Ausführung dieser Ereignisse schliessen. Eine solche begegnet uns zum ersten Mal in den angelsächsischen Bruchstücken vom Ueberfall in Finnsburg: ein Stoff der im achten Jahrhundert auch in Süddeutschland bekannt gewesen sein muss (Zs. 11, 282. 12, 285 f.). Soweit die dunkele Ueberlieferung sich aufhellen lässt, erkennen wir, dass Hnäf mit grossem Gefolge auf der Burg seiner an Finn vermählten Schwester zu Gaste ist. Sie werden treuloser Weise von Finns Mannen überfallen, aber leisten ihnen heftigen Widerstand. Sie halten die Thore des Hauses besetzt und stehen fünf Tage lang im furchtbarsten Kampfe, ohne dass auch nur einer erliegt. In diesen Moment fällt das kleine Bruchstück, das mit epischer Breite in prächtigen Dialogen sich entfaltet. Der kampfjunge König der vor dem

Saale der Schlafenden Wache gehalten, ruft vor Tagesgrauen, noch beim Mondesschein die drinnen ruhenden Helden zum Kampfe und Widerstande auf. Nun erneuert sich der Streit an den Pforten, wobei auch von Finns Mannen viele den Tod erleiden. Neben den Seinen fällt endlich auch Hnäf selber, und Hildeburg beklagt die gefallenen Brüder und Kinder, die sie nicht zu erretten vermochte. Auch hier sind es vermuthlich wie in der ältesten Fassung unserer Sage die Verwandten der Frau, die von ihrem Schwager ermordet werden. — Hierher gehört ferner die Shetländische Ballade von Hillugi und Hildina, die wiederum von der deutschen Hildensage nicht zu trennen ist (C. Hofmann Abhandl. der Münch. Akad. d. Wiss. 1867 II, 205 f.): wo gleichfalls die Gattin über den Häuptern der Mörder ihres ersten Mannes das Gästehaus über dem Kopf anzündet. Mone S. 136 stellt treffend auch das ags. Bruchstück von der zerfallenen Ruine in solche Traditionen, 'als ein Wink, dass es auch anderwärts Lieder wie unsere Klage gegeben hat.' Zwar ist diese Burg wesentlich durch die Zeit zerstört, aber der Blick des Sängers verweilt doch auf den früheren Kämpfen, die einst um sie tobten.

Freilich sind dies Alles nur Trümmer einer schwer geschädigten Litteratur, aber wo wir solche Uebereinstimmungen finden, wollen wir doch daran anknüpfen, und uns erinnern, dass der menschliche Geist bei jeder Production von den Schöpfungen seiner Vorgänger abhängig bleibt, was noch in erhöhtem Masse auf volksthümliche Dichter Anwendung findet.

Die Aehnlichkeiten aber häufen sich nun, sobald wir in der normannischen Poesie auch der Zeit unserer Not näher rücken. In der altfranzösischen Dichtung sind solche Saalkämpfe schon ganz an der Tagesordnung, entsprechend dem wilden Geiste dieser kriegerischen Stämme. Es begegnet dabei eine Reihe stereotyp wiederkehrender Züge. In der Chanson ist lediglich die Natur des Stoffes der Grund, dass nirgend Entsprechendes sich findet, wohl aber hat der Garin allein drei solcher gross ausgeführter Scenen. Plötzlich wie in den Nibelungen gibt auch hier mitten in ruhiger Zusammenkunft ein einziger unerwarteter Schlag das Signal zu allgemeinem, furchtbarem Blutbade. 2, 15 ff. geschieht es bei einem grossen

Gastmahle an Pipins Hofe. Pipin, die Kaiserin und Werin sitzen zusammen voller Freundschaft; an einem anderen Tische die Feinde des Werin: Fromunt, Bernhart und der greise Isores. Voller Neid blicken sie auf den Werin, der als Mundschenk den König bedient. Bernhart stachelt den Fromunt auf, ihm die Kanne aus der Hand zu reissen, doch lehnt dieser es ab den Zank zu beginnen. Da springt Bernhart selber auf und ergreift den Becher in Werins Hand, wobei er ihm den Wein übers Gewand verschüttet. Werin lässt sich den Becher nicht entreissen, sondern gibt jenem einen solchen Schlag ins Gesicht, dass er ihn ganz mit rothem Blute bespritzt. Gleich springen 27 Ritter von den Tischen auf. Freunde und Verwandte von beiden Seiten, und von ihren derben Händen erdröhnt Hieb um Hieb. Die Königin beschwört den Pipin, Ruhe zu schaffen, aber kein Aufhalten mehr ist möglich. Isores theilt gewaltige Schläge aus und die Lothringer kommen in die schwerste Bedrängnis, denn Begues, der Küchenmeister und Bruder Werins ist gerade draussen, um Speisen zu holen. Aber er hört die Kunde und eilt in den Saal und sein Bruder ruft ihn an, in der Gefahr ihm beizustehen: 'Schnell hierher, theurer Freund, Du schwurst mir treu in aller Noth zu sein'. Unterdess springt, nach der Brüsseler Hdschr. der Mone S. 216 folgt, der König auf den Tisch (le rois de France sor la table sali wie in NN. 1926, 1 Dietrich von Bern) und ruft im Tumulte den seinigen zu, sich zu waffnen und die Feinde zu ergreifen. Nun stürzt auch Begues mit seinen 66 Köchen in den Saal, bewaffnet mit dem buntesten Küchengeräth. Der Kampf tobt lange, Fromunt muss durch Zufall seinen eigenen Bastardsohn ermorden u. s. w., bis die Gegner thatsächlich gefangen werden.

15000 Verse später folgt eine ähnliche Scene zwischen Fromunt und Pipin, die nur bei Mone S. 247 ff. veröffentlicht ist. Pipin sitzt mit seinen Verwandten zu Tafel als ihm der Ueberfall, den Fromunt beabsichtige, offenbart wird. 36 Ritter und 100 Mannen, die die Königin bewaffnet, verbergen sich in den Gemächern. Fromunt dringt in den Speisesaal und überhäuft die Königin und deren Verwandte, die Lothringer, mit den bittersten Schmähungen. Sie eilt auf Fromunt zu,

ergreift sein Gewand und bittet, sie wenigstens in ihre Zimmer zu lassen, damit sie bei dem Tode ihrer Verwandten nicht zugegen sein müsse: analog der Fortsetzung von XVIII. Aber Fromunt erkennt ganz richtig, was der Interpolator die Burgunden übersehen lässt: 'Sie sucht nur so langen Aufenthalt, bis ihre Mannen gewaffnet und gerüstet sind. Haben sie erst ihre glänzenden Brünnen angelegt, dann sind sie vor uns geschützt und werden unsere eigenen besten Helden ermorden'. Und noch einmal beleidigt er sie mit den schamlosesten Worten. Nun aber gibt sie ihm selbst, wie in der Not ihr Sohn, einen derben Schlag ins Gesicht, der den allgemeinen Kampf eröffnet. Die Helden werfen ihre Mäntel zurück und stehen in voller Rüstung da. Nur Pipin ist furchtsam und verkriecht sich und wäre auch später getödtet, wenn ihn nicht Hernalt und Werin gerettet. Werin, von dessen Leuten gar manche fallen, treibt den Fromunt zum Saale hinaus. Dieser aber bringt nun alle seine übrigen Mannen herbei, so dass die Lothringer hart bedrängt sind. Da eilt die Königin in ihre Kammern, sie verheisst ihren Helden wie Kriemhild hohen Sold, wenn sie für sie ihr Leben wagen wollen: 'Alle meine Schätze biet ich Euch. Ich will Euch belohnen wie noch keine Frau es that: in meinen Gemächern die edlen Jungfrauen von hoher Geburt: ich will sie Euch hingeben zu Scherz und Spiel, sie zu herzen und zu küssen, soviel Euch gefällt'.

So werden die Feinde überwältigt und viele noch in den Strassen der Stadt erschlagen.

Viel Verwandtes hat auch der Kampf am Anfang des zweiten Gesanges (1, 129 ff.). Er beginnt mit einer Vorausdeutung. Hier spielt die Scene zwischen Werin und Fromunt. Sie streiten um ein Weib, und beleidigen einer den andern, bis Werin dem auf ihn eindringenden Fromunt einen Schlag ins Gesicht gibt, dass er niederstürzt. Da springen alle Mannen Fromunts auf, 60 Ritter, um ihrem Herren beizustehn, und nun beginnt der blutige Saalkampf, in dem Werin zu unterliegen droht. In eine Ecke gedrängt kann er zum Glück nach einem Speerständer greifen, mit dem er sich hartnäckig vertheidigt. In der letzten Noth schreitet sein Neffe

Hernais mit 140 Rittern in den Saal: ein verwundeter Held hatte ihm Werins Noth erzählt. Er zertrümmert die verschlossene Thür und erschlägt alle Feinde bis auf Fromunt und 22 Mann.

Diese Beispiele aus dem einen Roman werden genügen, um die Beliebtheit des Themas zu sichern. An solche Scenen knüpft auch c. 36 der Dietrichssage an, wo Aspilian zu König Milas in die Halle hineingeht und mit seiner Faust ihm einen Schlag ins Gesicht gibt, so dass alle Wilkinenmänner aufspringen und nach den Waffen greifen, worauf der Kampf beginnt.

Neben der plötzlichen und gewaltsamen Art, mit der überall der Streit ausbricht, sind in diesen Scenen auch die schnell gewählten Vertheidigungsmittel der Angegriffenen besonders charakteristisch. Die Küchengeräthe und Lanzenständer des Garin, die Tische und Schemel und Leuchter der Passio (c. 22) stehen mit den Stühlen und Schemelbeinen des achtzehnten Liedes doch in gar zu naher Verwandtschaft.

Im Einzelnen wären nun noch manche sich berührende Züge vorzuführen, wie das Zusammentreffen von Isores und Hugo von Cambrai im erbitterten Kampfe. Hugo gemahnt den Isores an die Wohlthaten die er ihm einst erwiesen, als er ihm das Leben rettete wo der Fläming in Boulogne ihn belagerte, und fragt ob dies dafür der Dank sei. Isores aber antwortet voll Betrübnis, er könne nicht anders, da er seinem Oheim Fromunt helfen müsse. Gegen ihn selber verheisst er nicht zu kämpfen und kehrt vor ihm um. Eine gleiche Scene spielt zwischen Hagen und Rüdiger.

Und noch eine andere Scene könnte ich aus der Chanson d'Antioche nachweisen, entsprechend derjenigen in der Not, wo Kriemhild vergeblich den Dietrich zu bestimmen sucht, die Burgunden zu überfallen (1, 76 ff. Sybel p. 36 f.). Als die Kreuzritter vor Konstantinopel anlangen, da nimmt der Kaiser sie freundlich auf, sinnt aber heimlich Verrath. Seinen Neffen Tatin sucht er anzustiften, die Gastfreunde zu ermorden. Tatin aber ruft seine Mannen herbei und erklärt vor ihnen, dass er eine solche Schandthat niemals begehen werde. 'Was sinnt Ihr, Herr,' ruft er den Kaiser an, 'die

edlen Barone Frankreichs wollt Ihr verderben? Ich habe sie hergeführt und zu Euch gebracht; und niedrig dünkt es mich, wolltet Ihr ihnen ein Unheil zufügen, da sie vor Nichts gewarnt sind. Thut Ihr es dennoch, so wisset, dass ich ihr Schicksal theilen werde. Aber hütet Euch, Scham und Schande Euch selber zu bereiten.' Damit verlässt er den marmornen Saal und kündet den Franken selbst den schändlichen Verrath. Diese wappnen sich, und der Kaiser ändert erst seinen Plan, als er vom Thurm ihre Hörner ertönen hört und sie selbst zum Kampfe sich vorbereiten sieht (vgl. Saga c. 376. NN. 1835 ff.).

Alle die angeführten Situationen berühren sich nahe mit dem Inhalt der Saga und der Not. Schon aus ihnen lässt sich genugsam entnehmen, welche Fülle und Kraft der Dichtung damals in Lothringen und am Niederrhein geherrscht haben muss. Und nur, wer die Möglichkeit einer Berührung leugnet, kann die Folgerung abweisen, dass der in jener Litteratur so reich entfaltete epische Geist auch auf unsere deutsche Volksdichtung einen bedeutungsvollen Einfluss ausgeübt hat, dessen Natur und Beschaffenheit freilich noch einer weit genaueren Bestimmung bedarf, als sie schon hier geliefert werden konnte.

Wer aber mit mir der Ansicht ist, dass die Wiedergeburt des Epos wesentlich durch die dargelegte Berührung ihre Erklärung findet und schon deshalb am Niederrhein zu suchen ist, wird seine Beobachtungen nun auch weiter auf den Stil und die Technik der Dichtungen auszudehnen haben. Freilich scheint die Diction und die Darstellungsweise der Not himmelweit von der im Westen heimischen Art verschieden zu sein. Das Feierlichgemessene des Vortrags, die Ruhe und Einfachheit der Schilderung, die Würde und das Unnahbare der Gestalten, der hohe Kothurn auf dem die Dichtung einherschreitet, ist nur dem deutschen Volksepos eigenthümlich. Aber dies Alles bezeichnet zugleich auch die letzte Vollendung und Durchläuterung, welche den Stoffen nur in Oesterreich und Oberdeutschland zu Theil wurde. Alles was wir von der niederrheinischen und mitteldeutschen Poesie erkennen können, stimmt viel mehr zu jener anderen Art, die den

Producten der fahrenden Spielleute eigenthümlich geblieben ist, mit denen die Saga die nächste Verwandtschaft hat, an die auch in Oberdeutschland noch mancherlei anknüpft. Was mir im Gegensatze zur Not in den besseren Partien der Klage als die 'bewegliche Darstellungsart und eine den Affect tief ausschöpfende Phantasie' erschien (Anz. 1, 138), tritt für mich nun in ein ganz anderes Licht. Die grösste Versenkung lässt mich kaum einen merkbaren Unterschied empfinden zwischen der Botschaft nach Bechelaren und der Behandlung derjenigen Ereignisse, die im Garin dem Tode des Begues folgen, was man um so leichter nachempfinden kann, als auch der Inhalt selbst wieder so merkwürdig übereinstimmt (2, 251 ff.). Wie seine Angehörigen nicht wagen in die Heimat zurückzukehren, um den Schmerz nicht zu erleben, den seine Gattin und seine jungen Söhne bei der Nachricht empfinden werden, wie dann Rigaus die Unglücksbotschaft durch alle Gegenden trägt, wie Alles ihm seine Bestürzung ansieht und immer gleich nach Begues forscht und er immer wieder dessen Ermordung berichten muss; wie sein todtmüdes Ross vor dem Hause des Landri zu Boden stürzt, er aber keine Rast sich gestattet, bis er endlich nach Belin kommt und dann doch der Gattin den Tod ihres Mannes verschweigt und ihr einredet, Begues sei in Lothringen und sende ihr den Auftrag die Burg stark zu befestigen (so Du Méril p. 241 f. und Mones Handschrift; bei Paris 2, 256 spiegelt er dies dem Landri vor): das Alles steht nach seinem Inhalt und Tone in engster Parallele zur Klage. — —

Auch auf gemeinsame stilistische Eigenthümlichkeiten möchte ich wenigstens hinweisen.

Das oft sehr persönliche Verhältnis des Dichters zum Publicum betone ich nicht, denn es findet sich ebenso in den ältesten höfischen Epen. Wichtiger sind die sich nah berührenden Uebergangsformeln. Einige Beispiele genügen: Garin 1, 51 Or vous lairons del duc Hervi, dirons des Hongres (NN. 721 *Alle ir unmuoze lâzen wir nu sîn, und sagen wie vrou Kriemhilt* vgl. 1230, 1. 1446, 1. 1595, 1); 1, 175 Huimais devons chanter de Bauduin; oder gleichfalls mit Inhaltsangabe des folgenden Abschnittes 1, 159 Huimès com-

mence la chanson à venir comment Fromons renoia Jésu-Crist, et fut remés entre les Sarrasins etc. Chans. d'Ant. 1, p. 80 Or oiés del cuivert coment s'est apensés. 158 Or oïez que ont fait Persan et Esclavon. 211 Seigneur, or escoutés . . de barnage de France . . qui: dazu NN. 944, 1 *Von grôzer übermüete muget ir hœren sagen.* 1873, 1 *Hie muget ir hœren.* 540, 1. 583, 2 *Nu hœrt ouch disiu mære.* Aehnliches auch in der Kudrun und im Biterolf (Jänicke zu 3973), aber auch in der Saga: c. 6 *Nu er fra þvî at segja at þau rîða sîna leið.* 265 *Nu er at segja fra Salomon konungi.* 135 *Um Attila konung er nu at ræða.* 301 *Nu er þar til at taka er Erka drotning er, hverso hon grœdir þiðrek* und oft. Entsprechender Wendungen bedient sich auch der Sachse Eberhard in seiner 1216 verfassten Reimchronik von Gandersheim (Mon. Germ. hist. II, 1877): *Noch schulle we spreken von. Nu schal ek sagen von sinen sonen beiden. Nu vernemet wat ek iu sage mere* (Rödiger Anz. 4, 266 f.). — Ausführliche Ankündigungen wie zu Anfang des zwanzigsten Liedes kennt auch das altfranzösische Epos, Gautier Les Épopées françaises S. 230 f.

Ebenso stimmen die Vorausdeutungen, die auch von unseren Dichtern Manche in ausgedehntem Masse verwenden. Loh. 1, 117 Ceste pucelle de male ore nasqui, que maint prodome morront por li! 1, 240 Le jor i ont maint chevalier ocis, dont mainte dame en remaint sans mari. 1, 152 Là véissiez tant blans haubers vestir et tant cheval enseler et covrir. Tex s'en issit qui ains puis n'en revint. 2, 221 A Dieu commande (Begues) la belle Beatrix, ses deus afans Hernaudet et Gérin. Diex! quel dolor! onques puis ne les vit! Chans. d'Ant. 1, 30 Là commence l'estor dolereus et pesant dont puis plora de dol la mère son enfant. 34 Quant l'entent Solimans, s'en a jeté un ris; mais puis fu-il tel jors qu'il en fu malbaillis. Zur Vergleichung die Stellen des 14. Liedes: 1447, 4 *die si dâ heime liezen, die beweinten ez sît.* 1451, 4 *Hagne riet die reise: idoch gerouw ez in sît.* 1456, 4 *des schiet sît vil mit leide des küneges Etzelen wîp.* 1460, 4 *daz muose sît beweinen vil manic wætlich wîp.*

Auch die Erzählung bietet wiederkehrende Formeln und

Züge. Das Einbrechen der Nacht: Loh. 1, 158 Li jors s'en vait et la nuit si revint. Chans. d'Ant. 1, S. 31 Li jors est trespassés, la nuis vient aproismant. 41 La nuis est revenue et li jors trespassés, vgl. 2, 268 etc. = NN. 1756, 1 *Der tac hete nu ende und nâhet in diu naht* oder 980, 1 *Diu naht was ergangen, man seite ez wolde tagen.*

Die äussere Körpererscheinung der Helden führt wieder auf interessante Beobachtungen. Die altfranzösische Litteratur ist reich an Schilderungen derselben:

Grans fu et fors del cors et fier ot le visage
(Chans. d'Ant. 2, 229).

Aubris fu biaus, eschevis et molés,
gros par les espaules, graisles par le baudré
(Garin 1, 85).

Bien fu vestus et de vair et de gris,
mout fut apers et biaus et eschevis,
gros par espaules et larges par le pis (1, 239).
Gros out les bras et les membres fornis,
entre deus iaus plaine paume acompli;
larges épaules et si out gros le pis;
hireciés fu, s'ot charbonné le vis (2, 152 f.).

Rigaut, dem die letztere Beschreibung gilt, ist in allem schon ein Bild eines altfranzösischen Riesen, bei denen die stärksten Uebertreibungen nicht geschont werden, vgl. noch Immanuel Bekker Homerische Blätter 2, 207. In den deutschen Denkmälern sehen die Riesen ungefähr gerade so aus. cap. 1 der Saga wird der Ritter Samson, der seinem Wuchse nach wie ein Riese war, nur dass seine Beine und Glieder geringer waren, so beschrieben: *Hans andlit var langt ok breitt, harđlikt ok grimlikt; millum hans augna var spönn, ok hans brŷnn vôru sîđar miklar ok svartar svâ sem tvær krâkur sæti yfir hans augum . . Hans hals var harla digr ok herđar harla breiđar ok þykkvar.* Ebenso ist Held Ise im Orendel *enzwischen sînen brâwen wole zweier spannen breit.*

Nach demselben Schema werden aber auch die Helden beschrieben, schon in der niederländischen Passio c. 17: erant valde furibundi et ferocissimi vultus, grandes in statura et torvi etc., auch die Beschreibung des Borsiard c. 41 gehört

hierher. In der Saga ist die Uebereinstimmung mit dem altfranzösischen sehr genau. Von Hagen heisst es cap. 375 *Hann er mjôr um miðian oc breiðr um herðar, lanct anlit hevir hann oc bleict sem aska, oc eitt auga oc allsnart.* Dieselbe Schilderung dann auch in der Not 1672:

Der helt was wol gewahsen, daz ist alwâr,
grôz was er zen brusten, gemischet was sîn hâr
mit einer grîsen varwe, diu bein wârn im lanc,
eislich sîn gesiune, er hete hêrlîchen ganc.

Zu *eislich sîn gesiune* stimmt besser noch die Beschreibung c. 184 der Saga: *andlit hefir han grimlikt. stôr bein* werden c. 185 an Siegfried hervorgehoben. Was die Beobachtung und Charakteristik menschlicher Eigenthümlichkeiten anlangt, waren zu jener Zeit die Niederdeutschen den Oberdeutschen weit überlegen: wie viel dergleichen enthält die Saga [vgl. jetzt auch Gustav Storm Nye Studier over Thidrekssaga p. 317 f.] und wie wenig die hochdeutsche Litteratur. Die angeführte Parallelstelle unseres Epos dürfte in der gesammten mittelhochdeutschen Litteratur ohne Gleichen dastehen. Auch dies ein beherzigenswerther Wink, dass die norddeutsche Dichtung auf die süddeutsche nicht ohne Einfluss geblieben ist.

Eine ähnliche Uebereinstimmung besteht in der Schilderung überlegener Körperkraft: sie ist in den Homerischen Blättern S. 156 f. hervorgehoben. Auch allgemeinere Formeln wiederholen sich: Loh. 2, 193 mieudres de lui ains en cheval ne sist und Nib. 666, 3 *der beste der ie ûf ors gesaz;* 245 le mieus ensignié qui portast armes.

Tapfere, unüberwindlich erscheinende Gegner heissen in unserem Epos *tiuvel,* ohne dass damit ihre Charaktereigenschaften herabgezogen werden sollen: 1938, 4 Volker, 2248, 4 Hagen, ebenso im altfranz. Epos diable, Garin 1, 41. 268. 2, 45 etc.

Es wird noch mancherlei der Art zusammenzutellen sein.

DRITTES KAPITEL.

DAS ELFTE LIED.

Das elfte Lied beginnt mit einer scharf markirten Eingangsstrophe, die ganz von vorne anhebend in den Zusammenhang des Folgenden einführt:

Daz was in einen zîten daz vrou Helche erstarp
unt der künic Etzel umbe ander vrouwen warp:
dô rieten sîne vriunde in Burgonden lant
zuo einer stolzen witwen, diu was vrou Kriemhilt genant.

Nicht nur, dass damit eine neue eigene Handlung eröffnet wird, auch mit den Personen der gerade vorhergehenden Abschnitte, mit Kriemhild und ihren Brüdern, werden wir aufs Neue bekannt gemacht (Lachmann Ueber die ursprüngliche Gestalt der NN. S. 17*).

Das Lied behandelt Etzels Brautwerbung um Kriemhild, deren Einwilligung und Abschied aus der Heimat.

Der Gegenstand erscheint in der vorliegenden Fassung zum ersten Mal in liedartiger Fülle.

Auch die Erzählung der Thidrekssaga ist ohne allen Sagengehalt und bringt nichts als leeres typisches Ritual. Wie in der Not den Rüdiger schickt Attila in der Saga den Herzog Osid ins Niflungenland, für ihn um Kriemhild zu werben. Als dieser in Worms vor den drei Brüdern die Botschaft ausrichtet, bezeigt sich Gunnar gleich willfährig, da Attila ein mächtiger König sei, und Högni stimmt zu,

* Ich citire überall nach der Seitenzahl des neuen Abdruckes in den Kleineren Schriften I, S. 1—80.

weil auch ihm die grosse Ehre einleuchtet. Die um ihre Einwilligung befragte Kriemhild ist sofort aus demselben Grunde geneigt und folgt dem Rathe ihrer Brüder. Unter den Männern wird die Sache abgesprochen und beschlossen. Osid zieht reich beschenkt von dannen. Dann kommt Attila selber nach Worms und holt die Kriemhild ab, während er nach unserer Fassung ihr nur eine Strecke entgegenzieht. Diese Thatsachen stellen mit den einfachsten Mitteln eine unentbehrliche Verknüpfung her zwischen den beiden grossen Theilen der Dichtung, ohne die Personen in einer ihrer Individualität angepassten Handlung vorzuführen, ohne sie in Einklang zu setzen mit den traditionellen Typen ihrer Charaktere. Diese Durchbildung hat erst im Nibelungenliede stattgefunden. Sie wird dem letzten grossen Aufschwung der Volksdichtung angehören, deren Abschluss unsere Liedersammlung bezeichnet. Auf verhältnismässig junges Alter deuten selbst die Grundzüge der Composition.

Dem Dichter stand es frei, die Motivirung des Liedes in doppelter Weise vorzunehmen, je nachdem er den Charakter der Kriemhild zu gestalten beabsichtigte. Er konnte sie uns zeigen ganz so von leidenschaftlichem Hass erfüllt, wie es der des sechzehnten Liedes thut. Rasch und entschieden, wie in den färöischen Liedern, musste sie dann selbst in die Vermählung willigen, von der sie die heiss ersehnte Befriedigung ihrer Rachegefühle erhoffte. So blieb sie die unbestrittene Hauptperson des Liedes. Und der älteren Heldendichtung wäre diese Art unzweifelhaft auch natürlicher gewesen als jene andere, für welche unser Dichter sich entschied, indem er stille massvolle Trauer zu ihrer Grundstimmung machte. Dieser beschreibt uns nunmehr wie sie allmählich in das neue Schicksal hineingedrängt wird, nicht wie sie leidenschaftlich sich selbst hineinstürzt. Es ist dies schon ein wichtiges Symptom feinerer Gefühlsbildung, die das Vergnügen an heftigen Affecten verloren hat, wie sie bei jener ersten Auffassung sich nicht umgehen liessen. In Folge dessen steht im Vordergrund der Handlung nicht Kriemhilds Gestalt, die uns nur wie durch einen Schleier gezeigt wird, den sie erst am Schlusse abwirft, sondern die edle, milde, wohlthätige Figur

Rüdigers. Kriemhild hat sich alles Hasses und aller Rachegedanken entschlagen. Der Freude und dem Treiben der Welt entrückt lebt sie geräuschlos dahin, und es bedarf des Eingreifens und der Anstrengungen anderer Personen, um sie zu einer thätigen Rolle zurückzurufen. Diese Auffassung musste sich einer späteren Zeitrichtung besonders empfehlen. Dadurch dass ihr Charakter gemildert und vermenschlicht wurde, liess sich eine Reihe feinerer Wirkungen erzielen und die psychologischen Conflicte, die es hier zu entfalten galt, reizten jetzt viel mehr als jene elementaren, einfachen der anderen Version.

Von diesem Grundmotive aus ist die Handlung des Liedes erfunden. Sie ist componirt in den Formen einer breit entwickelten Brautwerbung mit der Verwerthung aller dabei möglichen Eventualitäten: der zu überwindenden Hindernisse seitens der Verwandten, der Liste und Ueberredungskünste des Unterhändlers, dem Widerstand, Schwanken und der endlichen Einwilligung der Braut selber. Wir erinnern uns, dass wir mit diesem Thema eintreten in einen ausser in Niederdeutschland damals besonders in Oesterreich gepflegten Stoffkreis der Volksdichtung. Man denke nur an den volksthümlichen Anstrich der Werbung um Rebekka in der Wiener Genesis, an die Werbung um Rahel ebenda, an die 'Hochzeit', an die älteste Liebeslyrik selber (Scherer QF. XII S. 48. 70 f.).

Der Personenbestand ist ein ziemlich grosser. Ausser Etzel und Rüdiger begegnen auch Götlind und ihre Tochter, deren Name jedoch nicht bekannt ist, ferner Kriemhild mit ihren beiden Markgrafen Gere und Eckewart, endlich Hagen, Gunther, Giselher und auch wohl Gernot. Denn ich glaube nicht, dass wir mit Lachmann in Str. 1154, 2 ihn in Gere emendiren dürfen. Es ist natürlich, dass es in den meisten Liedern neben Gunther immer nur noch für einen Bruder etwas zu thun gab. Die Dichter wechseln zwischen ihnen ab, der eine bevorzugt den Gernot, der andere den Giselher, besonders wird in den jüngeren Liedern Giselher entschieden der beliebtere. Aber gekannt wurden trotzdem beide neben einander, sowohl von den Sängern als den Zuhörern, und an unserer

Stelle, wo das Schlussvotum im Verwandtenrat abgegeben wird, kommt durch seine Nennung noch die letzte Steigerung hinein. Deshalb steht sein Name auch bedeutungsvoll voran.

Wie es uns vorliegt, kann das Lied in Bezug auf Metrik, alterthümliche Wendungen und Ausdrücke mit den ältesten längst nicht in eine Reihe gestellt werden. Besonders die in der Regel ausgefüllten Senkungen zeugen für eine spätere Abfassungszeit. Auch hat der Ton nichts von dem Herben und Spröden jener, wenngleich ebensowenig von der umständlichen Art und der höfisch gefärbten Manier der jüngeren, vorzüglich aus der ersten Hälfte. Das Lied nimmt eine Art vermittelnder Stellung ein: neben manchen Symptomen der späteren Zeit bewahrt es noch viel von der einfachen und gedrängten Darstellungsweise des zwölften Jahrhunderts (zu den Nib. 1776, 4). Durchweg aber zeigt es die edelsten Traditionen epischen Volksgesanges. Es gehört zu den schönsten und wirkungsvollsten unserer ganzen Sammlung. Die Composition ist kunstvoll und von echt dichterischer Schönheit. Innerstes Gefühlsleben wird stärker hereingezogen als anderswo, die psychologische Seite der Vorgänge mit besonderer Vorliebe herausgekehrt, wenn es auch noch nicht überall gelingt, sie befriedigend zur Darstellung zu bringen.

Der Gang des Liedes ist durchaus dramatisch: es schreitet fast ausschliesslich in Reden vorwärts und enthält von historischer Erzählung nicht mehr als zur Einkleidung der Dialoge nöthig war. Von 91 Strophen bestehen etwa 60 aus direkter Rede. Es ist sehr bemerkenswerth, wie dadurch eine vielfach verzweigte und mannigfache Stadien durchlaufende Handlung völlig in Wechselgespräche aufgelöst wird. In der That haben wir nur eine Anzahl aneinander gereihter, nicht sehr eng verknüpfter Situationen, in denen sich immer zwei Parteien redend gegenüberstehen. Jede einzelne Situation ist von grosser Selbständigkeit. Dem Dichter muss der Fortgang seiner Erzählung in der sich ablösenden Reihe der handelnden Personengruppen besonders lebhaft und anschaulich geworden sein: so hielt er ihn fest und wickelte ihn Scene nach Scene ab. Das Lied lässt sich ziemlich scharf in 10 solcher Gesprächsscenen zergliedern:

I. Etzels Berathung mit Rüdiger 1083—1093 (7 Strophen). II. Rüdiger und Götelind 1100—1110 (9 Str.). III. Reise und Ankunft Rüdigers in Worms. Empfang durch Hagen 1114—1125 (8 Str.). IV. Ausrichtung der Botschaft vor Gunther 1127—1140 (9 Str.). V. Der Verwandtenrath. Gunther, Giselher, Hagen 1142—1154 (9 Str.). VI. Bestellung der Botschaft durch Gere an Kriemhild 1155—1162 (7 Str.). VII. Rüdigers erste Audienz vor Kriemhild 1163—1181 (18 Str.). VIII. Kriemhild und Giselher 1183—1189 (4 Str.). IX. Rüdigers zweite Audienz vor Kriemhild 1191—1207 (12 Str.). X. Kriemhilds Aufbruch. Kriemhild und Eckewart 1208—1226 (8 Str.).

Es ist das eine beträchtliche Reihe in demselben Geiste erfundener und gestalteter Situationen. Nur zweimal erleidet der Dialog eine grössere Unterbrechung, im zweiten und dritten Abschnitt, wo genauere Angaben über Rüdigers Reise gemacht werden. Aber man beachte, wie auch in II die auf beiden Seiten verhandelnden Personen in der Anschauung des Dichters gleich neben einander stehen und im Verhältnis zu einander gedacht werden, wo sie räumlich sich noch gar nicht berühren. In 1100—1104 werden Rüdiger und Götelind abwechselnd ausgeführt, ja in 1100 handelt durcheinandergeschoben immer eine Zeile von Rüdiger, die andere von Götelind. Auch in Str. 1162 und 1163 wird die Position, die Rüdiger und Kriemhild bei der darauf folgenden Unterredung einzunehmen gedenken, von vornherein contrastirt. Aehnlich springt der Dichter in der weiteren Schilderung 1164—1167 wieder von der einen Person zur andern hinüber. In III spielt Rüdiger dem Staunen, Wundern und Fragen der Menge und nachher der Burgunden gegenüber gleichsam eine stumme Rolle.

Auch das neunte und dreizehnte Lied haben sehr viel directe Reden, theilen jedoch nicht die beschriebene durchsichtige Kunstart des unsrigen. Wohl aber lässt sich das erste Lied vergleichen, das in ähnlicher Weise aus mehreren Gesprächsscenen besteht, nur dass die gegensätzliche Schilderung, das Ausführen der Personen an einander noch mehr ins Grosse der Composition übergreift. Im Gegensatz zu dem

einfachen streng epischen Stil bildete diese lebhafte dramatische Vortragsart eine von den kunstvollsten Dichtern gern gepflegte Gattung. Auch in den homerischen Liedern, besonders dem alterthümlichen zweiten, begegnen beide neben einander.

Die Technik der Steigerung innerhalb dieser Situationen ist vortrefflich. Die Handlung wird allmählich aufwärts geleitet und erlebt in dem Verwandtenrath noch eine grosse Retardation vor dem am breitesten in 18 Strophen ausgeführten Höhepunkt VII, der ersten Audienz Rüdigers vor Kriemhild. Nach einer kurzen Pause folgen IX Peripetie (die Ueberredung) und X Katastrophe (der Aufbruch) rasch auf einander. Ausserordentlich kunstvoll ist die Einschiebung der beiden kleinen Scenen VI und VIII zwischen die drei grossen Situationen V, VII und IX, in denen die ganze Handlung des Liedes sich zusammenfasst. Vor Allem ist VIII, Giselhers Unterredung mit seiner Schwester, an seinem Platz besonders schön und bedeutungsvoll. Die Wahl und Ausführung dieser Abschnitte bestätigen auch ferner, dass der Dichter der Schilderung starker Affecte aus dem Wege ging. Sein Bestreben war es, das Lied mit freundlichen und anmuthigen Zügen zu schmücken, Alles Rauhe und Harte zu mildern und abzuwehren. Darum ist den Verhältnissen Kriemhilds alles Unerquickliche abgestreift. Darum kommt sie mit Hagen in keinerlei persönliche Berührung. Auch am Schluss erlaubte dem Dichter seine Manier, ihren Abschied von Gunther und Hagen völlig zu unterdrücken. Sie wird beinah geschildert, als ob sie in der angenehmsten Zurückgezogenheit zwischen liebevollen Verwandten und treuen Anhängern eine zwar kummer- und erinnerungsvolle aber in ihrer Art fast beneidenswerthe Wittwenzeit verlebte.

Die Thätigkeit Rüdigers nimmt im Liede den breitesten Raum ein, dennoch kommt es dem Dichter nicht hauptsächlich auf ihn an. Er vermittelt nur die Handlung, zartfühlend und rücksichtsvoll führt er die Sache klug zu Ende. Auch Gunther war für den Plan des Liedes nicht wichtig genug, um ihm eine besondere Charakteristik zu gönnen. Er ist neben dem wohlwollenden Bruder wesentlich die hohe Respects-

person: Rüdigers Audienz vor ihm verläuft im strengsten Ceremoniell. Er ist würdig und gehalten im Verwandtenrath, er bleibt vollkommen sachlich und ruhig gegenüber Hagen, während Giselher gleich persönlich und leidenschaftlich wird. Dieser ist der zärtlichere Bruder. Sogar Hagen erhebt sich in der Oekonomie des Liedes wenig über die anderen Personen. Er repräsentirt das der Kriemhild feindliche Element, aber nur soweit es für die Entwickelung des Liedes unentbehrlich war, ohne dass er darin eine besondere Stärke und Heftigkeit entwickelt. Die eigentliche Heldin bleibt Kriemhild. An ihre Schilderung ist alle Sorgfalt gewendet. Erst allmählich enthüllt sich ihre Gestalt. Anfangs wird si: uns ganz aus der Ferne gezeigt, aber dann Zug für Zug zu ihrem Bilde zusammengetragen. Erst rein äusserlich gehalten, vertieft und ergänzt es sich immer mehr, und wir sind unbewusst zu der Anschauung ihres vollen Wesens gelangt, bevor sie selbst in die Handlung eingreift: eine Kunst die sehr zu beachten ist bei einem Dichter, der jede ausdrückliche Charakteristik verschmäht.

Die Eröffnungsscene enthält den Auftrag zur Werbung. Etzel sucht nach Helches Tod eine andere Gemahlin, die seiner Stellung entspricht und er wählt Kriemhild — ihrer Schönheit halber. In dem nächtlichen Zwiegespräch der beiden Gatten in Bechelaren kommt ein neues Moment hinzu. Götlind ist noch ganz erfüllt von dem Schmerz um Helches Tod, sie hat von einer Werbung erfahren, aber sie bangt, ob die neue Herrin der alten werde ähnlich sein. Als sie jedoch von Kriemhild hört, wird sie froh, denn von ihren edlen Eigenschaften verspricht sie sich vollen Ersatz für Helche. Als dann weiter Rüdiger die Werbung vor Gunther ausrichtet, erfahren wir dessen Bedenken ob auch die noch immer trauernde Kriemhild einwilligen werde. Im Verwandtenrath endlich sehen wir aus den Reden und dem Streit der drei Männer ihr ganzes Bild vor uns sich vollenden: sie ist die unglückliche, von Gunther bemitleidete, von Giselher zärtlich geliebte und beschützte Schwester, das von Hagen gefürchtete, gefährliche Weib. Nun, wo sie selbst auftritt, wird sie in der Phantasie des Dichters so mächtig, dass

sie alle anderen Personen zurückdrängt und damit sogar den ursprünglichen Plan des Liedes umwirft. Nach Str. 1140 war es beabsichtigt, dass Rüdiger die definitive Antwort nach drei Tagen aus dem Munde Gunthers erhalten sollte. Schliesslich wird sie aber selbst die directe Vollstreckerin ihres Willens. Auch dies war freilich nur möglich bei der sehr selbständigen Behandlung der einzelnen Scenen.

Die allmähliche Umwandlung in Kriemhilds Wesen ist das eigentliche psychologische Problem des Liedes. Der Dichter hat es in seiner ganzen Tiefe aber auch in seiner vollen Natürlichkeit gefasst. Vor Allem gehören die sich dabei hervordrängenden Ansichten von Liebe und Lebensglück noch wieder merkwürdig zu jener alten, unbefangenen, mehr realistischen und im Grunde lebensfreudigeren Art, die wir gerade aus der ältesten österreichischen Lyrik kennen (Scherer Zeitschrift 17, 561. QF. XII, 72 Anm.), die wir auch schon in der kurzen Wendung bemerkten, mit der Etzel auf Kriemhild reflectirt. Zuversichtlicher freilich noch fasst im ersten Liede Siegfried die Sache, als er von Kriemhilds Schönheit erfährt, ist sein Entschluss gefasst: *sô wil ich Kriemhilden nemen* 49, 4. Auch bei unserem Liebeshandel ist zu Anfang Etzel durchaus die Hauptperson. So stellt sich das Verhältnis dar in Rüdigers Botenrede vor Gunther: 'Etzel, der vom Schicksal so schwer getroffene, sucht eine neue Gemahlin, und er hat sich entschlossen, wenn Ihr einwilligt, Kriemhild zur Hunnenkönigin zu machen'. Auf sie, deren Herz doch von ähnlichem Leid erfüllt ist, wird keine weitere Rücksicht genommen. Auch Kriemhild fasst die Lage zuerst von derselben Seite auf, sie weist die Meldung Geres zurück mit der Erwiderung, sie könne keinem Manne mehr etwas sein. Erst in ihrer Unterredung mit Rüdiger tritt der wahre Sachverhalt zu Tage. Ihr Unglück ist das grössere, ihr Schmerz ohne gleichen. Mit ein paar Worten sagt sie bündig es selber. Fortan ist es Rüdigers ganze Aufgabe, in ihr wiederum neue Freude am Leben zu erwecken. Zunächst weist Kriemhild einfach den Antrag ab, indem sie erwidert, darum könne sie nur Jemand angehen, der das Mass ihres Unglücks nicht kenne. Aber Rüdiger steigert sein Anerbieten, ihr die künftige

glanzvolle Stellung als Hunnenkönigin und Etzels Macht ausmalend. Sie antwortet (1178) *wie möhte mînen lîp immer des gelüsten, deich wurde heldes wîp.* Sie müsse jetzt bis an ihr Ende freudlos dahin leben. Da dringt noch weiter das hunnische Gefolge in sie ein: sie solle doch bedenken, ein wie wonnevolles Leben sich da an Etzels Hofe entfalten würde, da Etzel so manchen *zieren degen* habe, bei ihren und Helches Jungfrauen würde mancher Held wohlgemuth werden und warlich, auch ihr selbst solle das gefallen. Kriemhild schiebt die definitive Antwort hinaus und hat dann die vertrauliche Unterredung mit Giselher, auf der ein wunderbar inniger Zauber ruht. Ihr Bruder legt ihr noch einmal warm ans Herz, doch in die Vermählung zu willigen: 'Etzel wird dich mit seiner Macht entschädigen für alles Leid. Du hast alle Ursache froh zu sein, wenn er dich sein Gemahl nennt'. Und sie kann auch nicht widerstehen, diesen Aussichten nachzudenken. Aber sie meint für ihren jetzigen Zustand passe sich nur *clagen unde weinen,* und ausserdem,

wie sold ich vor recken dâ ze hove gân?
wart mîn lîp ie schœne des bin ich âne getân (1135, 3. 4).

Dann folgt nur noch Rüdigers letztes, den Ausschlag gebendes Gelöbnis. Nicht sie selbst verfällt darauf es zu fordern, sondern Rüdiger kommt ihr mit klarem Anerbieten entgegen. Sie ergreift es und verlangt die Eide, aber trotzdem, wie gelinde kommt noch das entscheidende Motiv der Rache zum Ausdruck. Und gleich darauf, in der letzten Scene, ist sie wieder nur die arme unglückliche Königin.

Kaum ein anderer Nibelungendichter verbindet soviel Zartheit und einfaches Empfinden, soviel Kenntnis tiefsten Seelenlebens mit einer gleichen künstlerischen Zurückhaltung. Sie ist uns zugleich ein Unterpfand von hoher ästhetischer Kultur. Der reine, edle Schmerz und die stille Trauer Kriemhilds kommen überall ebenso schlicht wie ergreifend zum Ausdruck (1158. 1173. 1185). Kriemhild im schmucklosen Hauskleid inmitten ihres reichgezierten Gesindes den Rüdiger empfangend (1165), und Kriemhild nach der leidvollen Erschütterung des Tages in ihrem einsamen Bett unter quälenden Gedanken die Nacht still durchweinend (1189), sind tief

berührende aber einfache und massvolle Bilder. Und sie sind zugleich im Geiste einer strengeren Stilart, die mit höfischer Empfindung nichts gemein hat. Der einzige Wolfram hat etwas Aehnliches aufzuweisen. In diesen andeutenden Strichen stecken die Keime für grosse Ausführungen und ein Dichter wie der des fünfzehnten oder zwanzigsten Liedes würde sie ganz anders ausgebeutet haben.

Was nun die Darstellungsweise selbst betrifft, so lässt sie sich nicht besser zusammenfassen als es von Lachmann zu 1118, 4 geschehen ist: Die eindringliche Kürze derselben möchte man an jeder Strophe erläutern. Die Phantasie des Dichters steckt voller Triebkraft und seine Sprache hat ein unverkennbares rhetorisches Pathos (man lese nur Str. 1134, 1171 ff.), aber nie wird er breit oder ausführlich. Er ist auch kein pedantischer Erzähler: seine Angaben stellt er dahin, wo er sie braucht, nicht wo er der natürlichen Aufeinanderfolge der Dinge nach sie zuerst hätte machen müssen. Nicht alle Züge der Erscheinungen werden gleich gegeben, manches wird erst später nachgeholt. Zu Anfang erfahren wir nur, dass Rüdiger reich ist und in herrlichem Aufzuge nach Worms reitet, auch 1122, 2 ist die Notiz, dass 500 Ritter von den Rossen springen, fast zusammenhangslos: erst ganz am Schluss, wo es nöthig wird, dass er der Kriemhild eine reelle Macht in die Hände liefert, wird ausdrücklich hervorgehoben, dass er über 500 Mannen gebiete, die er auch bei sich habe (1206). Der Auftrag zur Werbung geschieht an Rüdiger ohne Einkleidung, nur mit dem Befehl *sô wirb ez Rüedigêr* (1091, 1), aber hernach in Worms selber hören wir in mehreren Strophen, was Etzel alles den Burgunden entbieten lässt (1133—1139). In Str. 1155 verheisst Gere, dass er der Kriemhild Etzels Werbung mittheilen wolle, in 1157 gibt er ihr blosse Andeutungen und verschweigt sogar den Namen des Werbenden. Die Darlegung des ganzen Sachverhaltes wurde wiederum für Rüdiger aufgespart.

Die Erzählung ist oft etwas locker geflochten, wird aber nirgend unklar. Dahin gehört die von Wilh. Grimm falsch aufgefasste Scene von Rüdigers Ankunft in Worms. Eine Besonderheit unseres Liedes ist die in ihm vorausgesetzte

frühere Bekanntschaft Rüdigers mit den Burgundenkönigen und Hagen (1087, 4): eine Thatsache worüber sonst nirgend etwas Näheres berichtet wird, die auch dem Dichter des fünfzehnten Liedes nach 1588, 3 unbekannt zu sein scheint. Wilh. Grimm (Hs.[2] S. 101) wendet nun ein, dass unser Lied in dieser Annahme sich selbst widerspreche, als Rüdiger in Worms anlange und Hagen ihn allein kenne, der König aber frage, wer er sei (1117—1122). Vielmehr verläuft die Situation so: Rüdiger ist mit seinem Gefolge in die Stadt eingezogen. Sie werden von allen Seiten angestaunt und man ist neugierig auf ihre Herkunft. Gunther und Hagen stehen zusammen und sehen das Getreibe mit an, der König der noch ebenso wenig wie Hagen Rüdigers ansichtig geworden ist, fragt ihn, ob er die Ankömmlinge nicht kenne. Hagen räth schon auf Rüdiger, was dem König indess noch unwahrscheinlich vorkommt. Plötzlich entdeckt jener darauf den Rüdiger, er eilt hin und bewillkommt die Helden, ohne dass angegeben wird, wie er zuvor noch den Gunther aufklärt u. s. w. Selbst die Wiedererkennungsscene fehlt: wir treten gleich in die nächste Situation ein. In derselben Art zeichnet sich die Eröffnungsscene aus: durch eine kurze Bemerkung sind wir unmittelbar in eine Versammlung hineinversetzt, in der sich dann ohne Umstände das Gespräch auf Etzel und Rüdiger beschränkt. Mit ähnlicher Kürze wird 1154, 1 nach Giselhers heftigen Angriffen auf Hagen nur bemerkt, dass dieser *ungemuot* geworden sei. So verschwindet bei der zweiten Audienz vor Kriemhild Rüdigers Gefolge, das nach 1191, 1 und 1195, 1 doch zugegen war, in 1195 ohne jede Andeutung; wir erfahren nur, dass all dessen Bitten nichts fruchtete, bis Rüdiger die Unterredung mit ihr allein führte; ebenso plötzlich aber stehen wir 1204 wieder drin in der verlassenen Situation, und Kriemhild erklärt vor den anwesenden Helden sich bereit. Weiter wird 1224, 4 Kriemhilds Dank auf das für sie so bedeutungsvolle Anerbieten Rüdigers in eine einzige formelhafte Wendung gekleidet. Des übergangenen Abschiedes von Gunther und Hagen sei in diesem Zusammenhange nochmals gedacht.

Entsprechend verhält es sich auch mit den Dialogen. Mit Ausnahme der beiden grossen Botenreden Rüdigers beschränken sie sich fast alle auf eine oder weniger als eine Strophe, nur je einmal belaufen sie sich auf 8 (1091. 1092), 6 (1156. 1157) und 5 (1108. 1109) Zeilen. Ohne Ausmalen und Verweilen wird die Hauptsache, auf die es ankommt, die gesagt werden soll, einfach und präcis hingestellt. Schnell folgen sich Rede und Gegenrede. Sobald die Materie sachgemäss erledigt ist, geht der Dichter zu etwas Anderem über. Man hat dann häufig noch das Gefühl, als ob der Dialog nicht beendet sei, als ob die letzte abschliessende oder zustimmende Bemerkung noch erfolgen müsse: 1093. 1100. 1140. 1154, ein Bedürfnis, dem in der Regel auch die Interpolatoren abhalfen. Der Dichter ergreift immer nur auf kurze Zeit das Wort, um es gleich wieder seinen Hauptpersonen abzutreten. Der Text wird durch keine eigenen Betrachtungen und Erläuterungen desselben unterbrochen, wenn man nicht etwa die beiden parenthetischen Halbzeilen 1140, 1. 1142, 2 und *wæn* 1193, 4 dahin rechnen will. So erweckt das Lied schon dadurch, dass wir es fast nur mit den Acteurs selber zu thun haben, den Eindruck einer grossen Lebendigkeit, der freilich erst vollendet wird durch den ausgeprägt rhetorischen Charakter der ganzen Diction.

Das Lied entbehrt aller der Merkmale dichterischer Kunst, die mit dem Inhalt in keiner nothwendigen Verbindung stehen und blosse poetische Zuthat sind. Es fehlt ihm jeglicher malerischer Schmuck von Bildern und Gleichnissen, selbst in den Epitheten. Und ebenso wenig kommen die vielfachen Gemütsstimmungen ausführlich zu Worte: sie werden in wenigen kurzen und allgemeinen, die Empfindung generalisirenden Wendungen zusammengefasst: 1090, 4. 1100, 2. 4. 1101, 2. 4. 1103, 4. 1134, 2. 1138, 4. 1162, 4. 1167, 4. 1170, 4. 1172, 4. 1178, 3. 4. 1185, 2.

Eine gewisse Beachtung des Zuständlichen zeigt wohl der Dichter, besonders im Anfang, wo die Erzählung noch breiter fliesst, versäumt er es nicht, bei den verschiedenen Situationen Rüdigers Reichthum und die glänzende Aus-

rüstung seines Gefolges hervorzuheben, ohne es aber im Einzelnen zu beschreiben. Er thut es bei Etzels Anerbieten (1092), beim Aufbruch von Wien nach Bechelaren (1104), bei der Abreise nach Worms (1114), bei der Ankunft daselbst (1116, 3), beim Empfang durch Hagen (1122, 4) und noch bei der ersten Audienz vor Kriemhild (1166, 4). Es ist aber immer bloss der Reichthum im Allgemeinen, der wiederholt eingeprägt wird, anfangs jedesmal in einer besonderen Strophe, dann stets nur in einer Zeile: bis ins Detail geht der Dichter nicht. Auch dass Kriemhilds Gesinde im Gegensatz zu der einfachen Tracht ihrer Herrin bei der Audienz reiche Kleider trug, wird mit einer Zeile (1164, 4) bemerkt.

Bestimmten Einfluss höfischer Art können wir in dem Gedicht nirgend verspüren. Was Rüdiger der Kriemhild als das Verlockenste in Aussicht stellt ist nicht ein Hof voll glänzenden, ritterlichen Treibens, wie der Dichter des zwölften Liedes sich die Sache denkt, sondern Ansehen und positive Macht, wobei an die etwaige Benutzung derselben nicht gedacht wird. Der Ueberredungsgrund des hunnischen Gefolges, dass Etzels Degen und Helches Jungfrauen mit Kriemhilds Mädchen herrlich zusammen passen würden, kommt aus einer niederen Sphäre und bringt durch seine Unschuld noch eine leichte humoristische Färbung in den hohen Ernst der Situation. Das gesellschaftliche Ideal, von dem das Lied beherrscht wird, ist die *êre*, d. h. Ansehen mit allen sich daraus ergebenden Vortheilen: 1100, 2. 1123, 4. 1132, 4. 1144, 2. 1153, 3. 1157, 3. 1198, 4. 1205, 4. Es redet daraus unverkennbar das eigene hohe Standesgefühl des Dichters, das überall auf die Form sieht, Tugend und feines Benehmen wohl zu schätzen weiss und Gefallen findet an allen Ceremonien des Verkehrs.

Ueber den Ausgang des Liedes waren von Anbeginn in dem Zuhörer keine weiteren Erwartungen geweckt: nach Str. 1091 verlangt man nichts als den Erfolg der Werbung zu erfahren. Und so endet unser Lied denn vortrefflich mit Kriemhilds Abschied aus Burgundenland. Geschlossen und abgerundet wie nur denkbar, ruht es völlig in sich selber. Es begegnet auch keine einzige Vorausdeutung auf spätere Theile der Sage — als am Schluss (1226, 4) die Versicherung,

dass Kriemhild denn auch wirklich noch an Etzels Seite frohe Tage gesehen habe: damit war jeder Zuhörer zufrieden. Die schreckliche Erfüllung der Rache wird noch mit keinem Zuge vorweggenommen, sondern schwebt nur wie eine Ahnung darüber und wird vorläufig sogar in Frage gestellt durch Gunthers Bemerkung (1146), man habe ja übrigens die Sache völlig in der eigenen Hand und könne sich davor hüten, mit Etzel in zu nahe Berührung zu kommen.

Noch ist eine grössere Schwierigkeit zu besprechen. Ich glaube nämlich nicht, dass die Strophen 1207—1209 und 1220 zum ältesten Bestande des Liedes gehören. Je länger ich auf ihnen verweile, desto unwahrscheinlicher wird es mir. Ich habe sie deshalb auch nicht in die Charakteristik des Liedes mit aufgenommen. Meine Gründe sind diese. Erstens: Wir haben gesehen, Alles Zuständliche wird sonst in dem Liede mit einer Andeutung, einer allgemeinen Wendung abgethan. Hier bei Kriemhilds Abreise kommen nun vier Strophen voller Detail: *pfertcleit, gesmîde, guote setele, rîchiu cleit, zwelef schrîn des aller besten goldes*, und endlich noch *gezierde vil der vrowen,* also Toilettengegenstände. Zweitens scheinen mir die Strophen an der Stelle wo sie stehen unmöglich, sie sind hier, wo die Entwickelung schnell dem Ende zudrängt, störend und unpassend. Die Situation ist die: Kriemhild hat Rüdigers Angebot ergriffen und zugesagt, ihm sofort ins Hunnenland zu folgen, wenn unter ihren nächsten Verwandten und Freunden sich ein passendes Geleite für sie fände. Rüdiger erwidert, 'das ist unnöthig, meine 500 Mannen stehen Euch zur Verfügung, wenn Ihr von den Eurigen nur zweie habt, damit ihr nicht völlig allein erscheinet'. Nun soll Rüdiger fortfahren 'heisst Euch nur Eure Reitkleider zurüsten und sagt es auch Euren Mägden, die Ihr mitnehmen wollt, Ihr werdet unterwegs Gelegenheit haben, Staat zu machen'. Die Mägde haben denn auch von Siegfrieds Zeiten her noch alles Mögliche und was nicht da ist wird schnell angefertigt. (Der sich anschliessende Interpolator lässt sie dann noch weiter 4½ Tag schneidern und ihre Laden umkehren.) Auch viel Gold und Schmuck war aus jener Zeit noch übrig, das nahmen sie Alles mit. — Und darauf erst soll Kriemhild

sich an ihre Umgebung wenden: 'Wer ist denn unter meinen Freunden da, der meinethalben sein Vaterland aufgeben will'? worauf Eckewart seine Treue bewährt und sich ihr gleichfalls mit seinen 500 Mannen gelobt. Es muss vielmehr der Aufforderung Rüdigers gleich diese Frage der Kriemhild folgen. Drittens wäre es für das Lied das einzige Beispiel, dass die Handlung vier Strophen lang völlig stille stände, und das wie bemerkt noch an einem Punkte, wo der Zuhörer voll gespanntester Erwartung ist. Viertens unterscheiden sich sogar Diction und Wendungen. Ueberflüssige Betheurungen kommen in dem Liede nicht vor, obgleich allerorts dazu Gelegenheit gewesen wäre. Wo nun Rüdiger hier ermahnt, auch an die Reitkleider zu denken, wird die banale Redensart '*die Rüedigêres ræte iu nimmer werdent leit*' nicht geschont. Auch das emphatische *hei waz!* bei einer nebensächlichen Angabe könnte dem gleichmässigen Ton des Liedes widersprechend erscheinen. Endlich fünftens hat der Dichter dieser Strophen bereits die Fortsetzung des Liedes im Sinne. 1207, 4 *jâ kumt uns ûf der strâze vil maneger ûz erwelter helt* weist entschieden darauf hin: denn darum dreht sich in der That die ganze Fortsetzung. Rüdiger konnte es in diesem Augenblick auch gar nicht wissen und versprechen. Uebrigens sehen die im Verlauf namenlos bleibenden *ûzerwelten* Helden dem stark mit höfischer Schminke wirtschaftenden Fortsetzer recht ähnlich, denn wir werden es bald wahrscheinlich finden, dass er und kein anderer der Dichter unserer Strophen ist. Wenigstens steht so viel fest, dass sie von den später dazwischen geflickten Interpolationen schon vorausgesetzt werden.

Wir haben das Gedicht also nicht mehr ganz wie es aus der Hand seines ersten Dichters gekommen ist. Dass es noch weitere Beschädigungen erlitten, haben wir keinen Grund anzunehmen. —

Ich wende mich zu den Einzelheiten. Ueber die in dem Liede vorausgesetzte frühere Bekanntschaft Rüdigers mit den Burgundenkönigen siehe S. 71 f. Auch Hagen bestätigt 1120, 2, dass er den Helden lange nicht gesehen habe. Rüdigers 500 Ritter stimmen zur Klage 229. Ueber die 12 Kronen Etzels, die Rüdiger 1175, 2 der Kriemhild anbietet vgl. Zs.

3, 197. Etzel und Rüdiger sind in einem sehr intimen Verhältnis gedacht, Etzel nennt ihn *vriunt* und *du* (1089, 1 u. ö.), Rüdiger duzt ihn auch wieder, er heisst 1138, 3 sein *lieber hêrre.* Gunther und Giselher dagegen ihrzen sich mit Hagen, ebenso Gunther mit Rüdiger. Giselher und Kriemhild duzen sich. Neben Gunther heisst auch Giselher *künic* (1087, 4) und Kriemhild nennt sich selbst eine *vil armiu künigin* (1204, 1). — Nach Str. 1107 wird Rüdigers Reiseequipirung in Wien verladen, hier hatte er wohl sein Hauptmagazin: sein Aufenthalt in Bechelaren ist nur eine *herberge* oder *nahtselde* unterwegs. Ueberhaupt scheint Etzel in diesem Liede in Wien Hof zu halten (Lachmann, Anm. S. 146). 1104, 4 wird erwähnt, dass Rüdigers Ausrüstung unbehelligt bis Bechelaren gekommen, ebenso 1114, 3. 4, dass selbst die raubgierigen Baiern sich nicht heranwagten. Der üble Leumund der letzteren stand in Oesterreich damals sehr fest (Grimm RA. 705. 948, Müllenhoff z. Gesch. d. NN. S. 17 vgl. auch Klage 1741 ff.). In 12 Tagen kommt Rüdiger nach Worms (Lachm. zu 1102), man setzt ihm da *mete den vil guoten* vor *unt den besten wîn den man kunde vinden in dem lande al um den Rîn* (1127, 3. 4), vgl. 369, 1. 2: *guoten wîn, den besten den man kunde vinden umben Rîn.*

Ich füge noch hinzu was über Stil und Sprache zu bemerken ist. Die Satzfügung ist noch wenig ausgebildet, wir haben vielfach unverbundene paratactische Sätze, was um so mehr zu beachten ist, als das Lied mit seinen vielen Dialogen voll conditionaler, causaler, hypothetischer Verhältnisse ist. Die meisten Sätze fangen stereotyp mit *dô* an, 53 Mal. Von Conjunctionen ist das alterthümliche, relative oder conditionale Sätze einleitende *unt* noch in vollem Gebrauch, in den Haupthandschriften gemeinsam freilich nur 3 Mal (1146, 3. 1183, 3. 1196, 4), in A aber ausserdem noch 6 Mal, wovon es zweimal (1142, 3. 1143, 4) schon in B, zweimal (1089, 3. 1139, 2) erst in C beseitigt ist. 1148, 3 ist es nur in dI, 1091, 2 nur in Ib weggeschafft. Mehrfach wird die Conjunction weitläufig umschrieben: *und mac daz sîn getân daz* 1131, 2; *ist daz ez ergât* für *swenne,* und beides combinirt in 1204, 2 *sô daz nu mac gesîn swenn.* Alterthümlicher Weise werden auch

wohl mehrere Nebensätze mit verschiedenem Subject asyndetisch dem Hauptsatze voraufgestellt: 1139, 2 *und ist daz sô getân* (d. h. dass Kriemhild ohne Mann ist), *wolt ir ir des gunnen, sô sol si krône tragen vor Etzelen recken.* 1145, 2 *het ir Ezelen künde als ich sîn künde hân, sol si in danne minnen als ich iu hœre jehen, sô ist in alreste von schulden sorgen geschehen.* 1161, 3 *wær er her niht gesant, swerz ander boten wære, dem wær ich immer unbekant.* 1200, 1 *sît daz Ezel der reken hât sô vil, sol ich den gebieten, sô tuon ich swaz ich wil.* 1232, 2 *swenne daz du, frouwe, bedürfen wolles mîn, ob dir iht gewerre, daz tuo mir bekant.*

Es begegnen viele syntactische Unebenheiten, wie sie bei lebhafter und nicht genau überdachter Rede leicht vorzukommen pflegen. Wechsel in der Construction 1120, 1 *als ich mich kan verstân, wand ich den hêrren lange niht gesehen hân, — si varent wol, dem gelîche* etc. Empfindliche Unterbrechung derselben 1130, 2 *wie si sich gehaben beide, — daz sult ir mir sagen, — Etzel unde Helche,* ähnlich 1127, 2 *den gesten hiez er schenken — vil gerne tet man daz — mete den vil guoten.* Dagegen sind Parenthesen der gewöhnlichen Art 1140, 1. 1142, 2. 1177, 1. Ein Relativsatz tritt störend dazwischen 1176, 3 *und über manege vrouwen, der si het gewalt, von hôher fürsten künne.* Weiter findet sich ἀπὸ κοινοῦ 1103, 2. 1162, 2. 3 und eine charakteristische Fülle unpräciser und unlogischer Redewendungen, wenn man bedenkt, dass sich in anderen Liedern nichts dergleichen findet: 1083, 3 *dô rieten sîne vriunde in Burgonden lant zuo einer stolzen witwen.* 1089, 3. 4 *und ist ir lîp sô schœne, sô mir ist geseit, mînen besten vriunden sol e z nimmer werden leit,* nämlich wenn sie meine Frau wird. Aehnlich bezieht sich *ez* noch 1091, 1. 1102, 1. 1157, 4. 1179, 3. 1180, 4 immer nur auf eine erst durch den Zusammenhang der Erzählung klare Gesammtvorstellung zurück. Andere besondere Freiheiten des Liedes sind 1091, 3. 4 *des wil ich dir lônen sô ich beste kan und hâst ouch mînen willen sô rehte verre getân.* 1083, 1. 2 *mirst geseit und wilz ouch wol gelouben.* 1107, 1 *sî uns grôze willekomen mîn vater und sîne man.* 1104, 1 *ê d e r edel Rüedegêr ze Bechlâren reit ûz der stat*

ze Wiene, dô wâren in *diu kleit rehte volleclîchen ûf den soumen komen:* die *fuoren in der mâze* u. s. w. 1105, 2 *die sînen reisegesellen herbergen bat der wirt vil minneclîche unt schuof in guot gemach.* 1120, 3 *si varent wol dem geliche sam ez sî Rüedigêr.* 1142, 2 *der künec nâch râte sande (vil wîslîch er pflac), und ob ez sîne mâge dûhte guot getân.* 1156, 3 *ir muget mich gerne grüezen und geben botenbrôt.* 1160, 1 *überwinden kunde nieman dô daz edele wîp, daz si minnen wolte deheines mannes lîp.* 1160, 3 *nu lâzet doch geschehen, — daz ir den boten ruochet sehen.* 1163, 3. 4 *er weste sich sô wîse, — daz si sich den recken überreden müese lân.* 1191, 2 *die nu-gerne wæren dan, geworben oder gescheiden, wider in ir lant* (vergleiche jedoch die Ueberlieferung). 1206, 2 *die suln iu hie dienen, unt dâ heime sîn, vrowe, swie ir gebietet* vgl. Lachmann zu 567, 3. Aehnlich zusammenhangslos wie oben *ez* erscheint auch *si* in 1089, 2. 1117, 3. 1167, 4, ferner 1117, 3 *der wirt = Gunther,* 1116, 4 *in der wîten stat = Wormez,* 1204, 3 *in sîn lant = Etzelen lant.*

Das Subject wird aus dem Satze herausgehoben und durch ein Pronomen wieder aufgenommen, auch bei mehreren Substantiven: 1122, 1 *er, und sîne vriunde, si liefen alle dan* und 1180, 1 *Helchen juncvrouwen und iwriu megetîn, solten di bî ein ander ein gesinde sîn.*

Der Eindruck lebhafter Erzählung wird ferner durch invertirte Wortstellung hervorgerufen (1158, 1. 1160, 1. 1183, 2. 3. 1193, 1. 1200, 4): öfter tritt dabei das Wort, das besonders hervorgehoben werden soll, an die Spitze des Satzes: 1153, 3 *swaz êren ir geschæhe, vrô solten wir des sîn.* 1171, 2. 3. *mit triwen grôze liebe Etzel, ein künic hêr, hât iu enboten vrouwe.* 1172, 2 *stæter friuntschefte, der sî er iu bereit.* 1175, 1. 2 *und geruochet ir ze minnen den edelen hêrren mîn, zwelf vil rîcher krône sult ir gewaltic sîn.*

Sehr bewegt machen den Stil vor allem auch rhetorische Fragen (1158, 3. 4. 1174. 1178, 1. 2 vgl. 1140, 4 *zwiu?* 1199, 4 *waz ob?),* das adhortative *daz (irz doch nimmer getuot)* 1143, 4 und Exclamationen: *daz wolte got!* 1110, 1 ferner mit *wie!* 1108, 2. 1156, 2 1185 (und *hei waz!* 1208, 4).

Uebrigens hat auch der sprachliche Ausdruck etwas

Sorgloses und Unbekümmertes. Es begegnen vielfach Wiederholungen derselben Worte oder Wendungen, sowie Anklänge an eben gebrauchte: *krône tragen* 1080, 2. 1110, 4. 1139, 3. 1157, 3; *der schœnen Helchen lîp* 1100, 4. 1109, 2; *dô wart ein-getân* 1103, 4. 1107, 2; *ich tuonz iu gerne bekant* 1108, 4. 1130, 4; *und mac daz sîn getân* 1131, 2 = *und ist daz sô getân* 1139, 2; *wolt ir ir des gunnen* 1139, 3 = *des sol ich ir wol gunnen* 1144, 3; *war umbe?* 1144, 1. 1146, 1; *dô sprach aber Hagene* 1145, 1. 1146, 4; *und ob sis volgen wolte* 1143, 4 = *solt ichs volgen niht* 1144, 1; *enphie in güetlîche* 1156, 2 = *enpfienc vil güetlîche* 1162, 2; *dar zuo gît iu mîn hêrre* 1175, 3. 1177, 1; *vrowe* 1276, 1. 2. 3; *gewalt, gewalteclîchen* 1177, 3. 4; *leides ergezeṅ* s. die unten verzeichneten Belege. Unter den Satzanfägen mit *dô* sind allein 25 *dô sprach.*

Von speciell epischen Eigenthümlichkeiten sind nur wenige zu verzeichnen. Die Epitheta sind fast immer die geläufigen. Gelegentlich werden sie auch wohl zu zweien verbunden: 1087, 4 *die vil edele künige hêr,* 1107, 3 *von edelen ritter guot* (so A, Lachmann *von rittern edelguot,* vgl. 598, 2), 1120, 4 *der degen küene unde hêr,* 1138, 1 *der edel bote hêr,* 1165, 2 *der edele bote guot,* 1154, 2 *die stolzen rîter guot,* 1167, 3 *die edelen rîter guot,* 1176, 4 *der küene degen balt,* 1181, 4 *die recken küene unde guot* und 1165, 1 von Kriemhild als sie den Rüdiger zum ersten Male empfängt *diu schœne und vil reine gemuot* (C: *diu vil arme, diu trûrec gemuot!).* Wenn einmal wie in dem letzten Falle die übliche Formel aufgegeben wird, so geschieht es einer besonderen Charakteristik halber. Nach dem Gerüchte ist Kriemhild eine *stolze (werde C) witwe* 1083, 4, sie heisst *diu getriuwe* 1199, 1, wo sie Rüdigers Angebot ergreift, um sich an Hagen zu rächen. Dieser ist ihr *der leidege (mordær C) Hagene* 1200, 4: ein seltenes und alterthümliches Wort (Mhd. Wb. 1, 982, Lexer 1, 1864), in den Nibelungen begegnet es nur hier, von Personen wird ausser unserer Stelle immer nur der *leidege tiuvel* so zubenannt. — Appositionen finden sich in dem Liede nicht bloss zu Personennamen (1090, 2. 1093, 1. 1120, 4. 1143, 1. 1153, 1. 1165, 1. 1171, 2), sondern auch

pron. pers. der 1. Person: 1199, 2. 3 *sô sol ich reden lân, — ich jâmerhaftez wîp* und 1204, 1 (vgl. Lachmanns Anmerkung) *ich wil iu volgen, (ich) vil armiu künigîn,* ferner noch 1123, 2. 3 *nu sîn gote willekomen dise degene, der vogt von Bechelâren und alle sîne man.* Auch hier begegnet Häufung zu zweien: 1134, 3 4 *mîn vrowe diu ist tôt, Helche diu vil rîche, mînes hêrren wîp* und 1167, 2. 3 *die zwêne marcgrâven die sach man vor ir stân, Ekewart und Gêren, die edelen rîter guot.*

Ich gedenke noch einiger formelhafter Wendungen: 1087, 2 *die liute unt ouch daz lant,* 1087, 4 *ich hân erkant von kinde die vil edele künige hêr* vgl. 1100, 3 *er enbôt ir daz er wolde dem künige werben wîp*; *trûric unde hêr* 1100, 2; 1121, 2 *der von Bechelâren,* 1157, 2 *ein der aller beste* und *die Rüedigêres ræte* für *mîne* 1207, 2; ferner einiger seltenerer, in den Nibelungen nur hier vorkommender Worte: 1125, 1 *hergesinde* schw. m., *unlobelîch* 1093, 2, 1146, 4 *dulten,* 1163, 4 *überreden,* 1158, 3 *üeben,* 1179, 3 *wünnen* (vgl. Lachmanns Anmerkung), 1184, 4 *kone,* 1195, 3 *senften,* 1197, 1 *ringen,* auch *hûsvrouwe* 1167, 4 gehört zu den selten gebrauchten Wörtern, ausser bei dem Fortsetzer unseres Liedes (1265, 2) begegnet es noch einmal in dem epigonenhaften sechsten.

Um zu veranschaulichen, mit welchem Materiale ungefähr unser Dichter wirthschaftet, gebe ich noch ein ziemlich vollständiges Inventarium der Anschauungen und Stimmungen unseres Liedes: *dienen* 1153, 4 (Giselher der Kriemhild vgl. 1232, 4 *dir ze dienest).* 1198, 2 (Rüdiger der Kriemhild). 1223, 3 (Eckewart der Kriemhild); *dienest enbieten* 1133, 2 (Etzel den Burgunden); *minneclîche enbieten* 1172, 1; *einem warten* 1103, 1. 1165, 2; *ein liebez bîten* 1103, 4; *gerne sehen* 1103, 3; *wol enphâhen* 1122, 3; *güetlîchen enpfâhen* 1156, 2. 1166, 2; *grôze willekomen* 1107, 1; *gote willekomen* 1123, 2; *schœne danken* 1107, 2; *güetlîche vrâgen* 1108, 2; *willeclîchen sagen* 1131, 4; *gerne hœren* 1170, 3; *gerne bekant tuon* 1130, 4; *minneclîche biten* 1105, 3. 1193, 1; *rehte lobelîch* 1179, 2; *unlobelîch* 1093, 2; *grôze zuht* 1125, 4; *wol gezogen* 1140, 1; *in ir zühten* 1181, 1; *zieren degen* 1179, 4; *zemen* 1152, 4; *triwe* 1171, 2. 1198, 2. 1133, 4.

1148 2; *êre* s. oben; *grœzlîchen frumt* 1174, 4; *wol gemuot* 1167, 4. 1180, 3; *trœsten sînen lîp* 1090, 4; *mit lachendem muote* 1106, 4; *wol gelingen an* 1148, 4; *vrœlîchen leben* 1092, 2; *vil der vreuden geleben* 1226, 4; *sich balde vreuwen* 1184, 4; *leides ergezen* 1148, 3. 1155, 4. 1174, 1. 1195, 3 vgl. 1110, 3. 1184, 1. 1197, 3; *leit wenden* 1183, 3, *semften* 1195, 4, *ringen* 1197, 1; *sich lâzen wol behagen* 1155, 2; *sich lieben lân* 1148, 4 (?); *wünnen* 1179, 3; *minne* 1171, 4; *minnen* 1145, 3. 1160, 2. 1175, 1; *triuten* 1173, 3; *bî geligen* 1091, 2; *grôze liebe* 1171, 2; *herzeliebe* 1158, 4; *ze herzen ligen, komen* 1172, 3. 1174, 3; *friuntlîche liebe begân* 1174, 2; *stætiu friuntschaft* 1172, 2; *liep âne leit* 1172, 1; *trûric unde hêr* 1100, 2; *âne vreude* 1134, 2; *verweiset* 1134, 4; *grœzlîche clagen* 1162, 4; *clagen unde weinen* 1185, 2; *weinen* 1101, 2; *vil michel weinen* 1225, 2; *trehene* 1226, 3; *sorgen* 1145, 4; *leide* 1101, 2. 1178, 3; *herzenlîchiu leide* 1174, 4; *scharpfiu sêr* 1173, 2; *innerclîchen wê* 1101, 4; *sô rehte kummerlîchen* 1138, 4; *unfrœlîchen stân* 1178, 4; *unfrœlîcher tac* 1172, 4; *grôzer ungemach* 1195, 4; *meineclîchen tuon* 1153, 2; *spot üeben* 1158, 2; *mit zorne* 1153, 1; *ungemuot* 1154, 1; *mit vorhten undertân* 1155, 3.

Man sieht, die Terminologie ist nicht sehr mannigfaltig, doch besteht besonders für Freude und Schmerz eine ganze Reihe synoymer Wendungen. Alle beziehen sie sich auf psychologische Vorgänge oder Charaktereigenthümlichkeiten: an sinnliche Gegenstände wird kein ähnlicher Schmuck gewendet, das einzige wären vielleicht *diu liehten ougen* 1189, 3. 1226, 3 die von Thränen nicht trocknen.

Ein weiteres Stück zusammenhängender Erzählung beginnt erst mit 1242, von Lachmann mit Recht als Fortsetzung des elften Liedes bezeichnet. Diese kann nicht wohl schon früher angefangen haben, denn die vorhergehenden Strophen haben deutlich nur den Zweck beide Theile enger mit einander zu verbinden. Besonders ungeschickt sind 1240. 1241, sie entsprechen gar nicht dem Inhalt der Fortsetzung, denn die Tochter der Markgräfin, die sich 1240, 2 reisefertig macht, ist nach Str. 1259 doch zu Hause geblieben, *ûf zuo*

der Ense ist ungenau, und ausserdem sind beide Strophen in der Construction verknüpft, was sonst in der Fortsetzung nicht der Fall (Lachmann S. 164). Ob 1233. 1234 und 1240. 1241 noch dem Interpolator des Liedes angehören, ist nicht bestimmt zu entscheiden, doch dürfen wir es wohl annehmen, da 1227—1231 sicher nur den Zweck haben 1232 enger in den Rahmen des Liedes hineinzuziehen, und Kriemhild auch in ihnen schon ein Stück ihrer Reise, bis an die Donau, zurücklegt. Und da dieses wiederum nur Sinn hatte, wenn damit der ferneren, an einem späteren Punkte einsetzenden Reisebeschreibung entgegengebahnt werden sollte, so haben wir allen Grund zu der Annahme, dass das elfte Lied mit seiner Fortsetzung schon verbunden war, als die Interpolationen dazwischen traten.

Der Anfang knüpft ungenau an den Schluss des elften Liedes an, und lässt noch eine grössere Lücke dazwischen. Die Erzählung beginnt mit Kriemhilds Ankunft in Everdingen und endet vor dem Zusammentreffen mit Etzel. Im Mittelpunkte steht Bechelaren mit seinen liebenswürdigen Wirthen. Ein österreichischer Sänger dichtete hier aus genauer Lokalkenntnis heraus ein Stück zur Verherrlichung des eigenen Vaterlandes, und er gibt dabei auch einige anmuthige Züge ritterlichen Treibens, wie man es rings umher auf den Burgen des Landadels zu schauen gewohnt war. Wie die Frauen reiten wird zweimal erwähnt, beidemal auch wie sie absteigen und die Ritter Cavaliersdienste zu verrichten haben. Die *klinginden zoume* (1245, 3) werden hervorgehoben, ebenso wie Kriemhild beim Anblick Götelinds dadurch dass sie den Zaum anzieht, das Pferd zum Stehen bringt und sich schnell aus dem Sattel heben lässt. Hübsch ist die Courtoisie der fremden Ritter und Damen unter einander und wie sie nach der Begrüssung im Klee sich niedersetzen und Kurzweil treiben, anmuthig vor Allem auch die Bewillkomnung in Bechelaren: die Fenster in den hohen Mauern und die Thore sind geöffnet, die junge Markgräfin kommt den Gästen entgegen und begrüsst sie, sie fassen sich bei den Händen und gehen in den weiten Palast. Dann setzen sie sich, wie es scheint, in die Lauben *(gên den lüften),* unter denen die Donau

vorüberströmt — *und heten kurzewîle grôz.* Es ist wie ein blauer fröhlicher Sommertag. Auch die Personen haben sich in diesem Gedichte nichts als eitel Liebenswürdigkeiten zu sagen. Die leidenschaftlichen Heldengestalten scheinen ganz von ihrer Höhe herabgestiegen zu sein, so inhaltlos und unbedeutend verläuft die Episode, so ausserhalb des grossen Zusammenhangs und des Schicksals, dem doch diese Personen angehören. Dafür müssen dann einige Vorausdeutungen entschädigen (1254, 4. 1268, 1). Götelind freut sich, dass ihr Gemahl so wohl und munter von der Reise zurückgekehrt ist. Sie preist sich glücklich Kriemhild mit Augen geschaut zu haben und Kriemhild verheisst ihr liebevoll zu lohnen, falls sie und Etzel am Leben blieben. Auf Bechelaren erfolgt grosse Beschenkung, und zum Abschied bittet sich die junge Markgräfin die Erlaubnis aus, Kriemhild bei den Hunnen besuchen zu dürfen, da ihr Vater nichts dagegen haben würde. Ohne Zweifel, das ist schon ein anderer Schlag Menschen als im vorigen Liede. An innere Charakteristik ist gar nicht zu denken.

Der grosse Hauptfehler in der Oekonomie der Fortsetzung ist der, dass der Dichter seinen Stoff gar nicht zu disponiren und abzustufen versteht: Wichtiges und Unwichtiges rinnt durcheinander, Hauptpersonen und Nebenpersonen heben sich nicht voneinander ab, sondern immer wieder wird Alles durcheinander gemischt. Die Handlung des Gesindes, die auf Nichts hinausläuft, ist für den Gang der Fortsetzung ohne Wichtigkeit, ohne Wirkung und Belang, — ganz anders im zwölften Liede, in dem es eine bedeutende Rolle übernimmt, — aber trotzdem ist von der Königin, von Rüdiger und Götlind nicht viel häufiger die Rede als von ihrer Begleitung. Dessen Befinden liegt dem Dichter in der That ausserordentlich am Herzen: wie es ihnen gegangen ist, wie sie sich begrüssen und freuen und Bekanntschaft machen, was sie zu Allem sagen, wie sie gepflegt werden und sich mit ausgesuchter Höflichkeit liebenswürdig machen, — nichts von Alledem wird uns geschenkt. Hier unter dem höheren Dienstpersonal scheint die eigentliche Atmosphäre dieses Dichters zu sein, dessen Amüsement beschäftigt ihn so sehr, dass die

Handlung der Hauptpersonen wesentlich dadurch eingeengt wird. Aus dem elften Liede ist Alles wie hinweggewischt, was den Fortschritt der Erzählung aufhalten könnte.

Vielleicht haben wir aber doch in jenem den Keim für die ganze Ausführung unserer Fortsetzung, ich meine die S. 70. 74 berührten Strophen 1179. 1180, in denen auch das hunnische Gefolge in Kriemhild dringt mit der Vorspiegelung, was sich für ein glänzendes Leben entfalten müsste, wenn ihr und Helches Gesinde vereinigt würden. Um einen ganz entsprechenden Mittelpunkt dreht sich hier Alles. Und wir finden es auch weiter begreiflich, dass der Dichter, der das elfte Lied weiter führen wollte, es nicht billigen konnte, wenn Kriemhild dort so Hals über Kopf mit Rüdiger von dannen zieht. Den Abschied von Gunther und Hagen hat er nicht hinzugefügt, wohl aber die Reitkleider, Sättel, Gold und Schmuck für sie und ihre Mägde. Ich bezweifle gar nicht, dass Str. 1207—1209. 1220 diesem unseren Dichter angehören.

Die Erzählung ist oft etwas schwerfällig, besonders zu Anfang. Hier wird in zehn Strophen merkwürdig ungeschickt beschrieben, wie die beiden Fürstinnen Kriemhild und Götlind sich immer ein Stück näher rücken. Zuerst erfahren wir, dass Kriemhild bis Everdingen gekommen ist, dann dass auch Götlind gekommen ist, freilich nicht woher noch wohin. Weiter gelangt dann Kriemhild über die Traun, von wo aus sie das Zeltlager im Ensfeld erblickt. Nun setzt sich wieder Götlind von der Herberge aus in Bewegung. Dann verweilt der Dichter auf dem sich begegnenden Gefolge. Darauf wird Götlind in die Nähe Kriemhilds geführt, wo sie von Rüdiger bewillkommt wird, der sie die Herrin empfangen heisst. Schliesslich bemerkt auch Kriemhild die Markgräfin, womit diese Action endlich fertig wird. Später kommt die Darstellung etwas mehr in Fluss, wird aber doch wieder unbehilflich, wo es sich um historische Erzählung handelt (1256. [illegible]. [illegible]). Die letzten Strophen sind besser und einige [illegible] hübsch.

Die Manier dieser Fortsetzung ist von der des elften Liedes durchaus verschieden. Dort herrscht überall das Bestreben, die Handlung möglichst scharf und unbedingt hervortreten zu

lassen, weshalb sie immer nur auf die Hauptpersonen (am liebsten auf zwei derselben) zugeschnitten ist; hier stehen dem fortwährend die Leute des beiderseitigen Gefolges im Wege, die sich sowohl mit einander als mit der fremden Fürstin beschäftigen; bald ist von ihnen als Gesammtheit, bald von einem Theile derselben die Rede. Dort ist der ganze Stoff geflissentlich in dialogische Scenen auseinandergelegt, hier finden sich trotz den vielen Begrüssungen und Begegnungen nur 9 Zeilen directer Rede. Dort sind die Reden als lebhafte rhetorische Diction aufgefasst (selbst das Gespräch zwischen den beiden Gatten in Bechelaren), hier als heitere liebenswürdige Conversation. Von der Behaglichkeit, mit der sich hier ein vornehmes comfortables Ritterthum entfaltet, ist dort keine Spur; hier dagegen keine Ahnung mehr von dem persönlichen Gehalt, der dort fast aus jedem Worte der Menschen spricht. Wie ist hier Alles so rein conventionell. Von den Hauptpersonen des elften Liedes ist Rüdiger zwar noch da und hat einen Discurs mit seiner Gemahlin, wird aber sonst nur noch zweimal als freigebiger Wirth genannt. Der Dichter ist entschieden mehr auf die Markgräfin und ihre Tochter aus als auf ihn selber (Lachmann S. 170). Eckewart, der am Schlusse des elften Liedes so bedeutungsvoll hervortritt, wird gar nicht mehr erwähnt, selbst in den Interpolationen nicht. Ueber Astolt siehe Heldensage[2] S. 141.

Ueber Stil und Sprache ist nicht viel zu bemerken. Wir haben es mit keinem sehr geübten Dichter zu thun. Die vierte Zeile der Strophe enthält meist nur einen nothdürftigen Gedanken. Kurze, unverbundene Sätze sind auch hier sehr üblich. So lose wie in der Construction hängen sie aber meist auch gedanklich zusammen. Es wird das Verschiedenartigste an einander gereiht, während bei den guten Dichtern in jeder Strophe breit und voll eine eigene Anschauung lagert. Um einen Vorgang zu berichten verfällt der Dichter immer wieder auf dasselbe Wort, vgl. die ewigen *dô was, ez was* etc. 1242, 1. 1243, 1. 3. 1244, 4. 1245, 4. 1246, 2. 4. 1249, 2. 3. 4. 1250, 2. 1256, 1. 4. 1258, 2. 1259, 3. 1260, 2. 1269, 1 oder für eine Wahrnehmung *man sach:* 1244, 2.

[illegible] 1240. [illegible] 1248. [illegible] Auch hier [illegible] mit [illegible] 1248. [illegible] 1247 [illegible] 1258 [illegible]

[illegible] gelegentlich Missverständnisse an- [illegible] mit ihren Gefolge gemein [illegible] weis, dass es vermöge der geographischen [illegible] vorkommen kann [illegible] 1257 [illegible] zurückgeblieben, was mal sich ers- [illegible] Die [illegible] Hervorhebung der Markgräfi [illegible] Auch der Dienst des [illegible] Anschauung [illegible]

[illegible]

Eine eigenthümlichere bildliche Wendung ist: *diu molte ûf der strâze die wîle nie gelac, si enstübe sam ez brünne allenthalben dan* 1276, 2. 3. Die *hûsvrowe* 1265, 2 war dem Dichter wohl aus dem vorigen Liede noch erinnerlich. Auch die raublustigen Baiern kehren hier (1242) wieder.

Die Fortsetzung enthält in 1263 eine Anspielung auf die Beraubung Kriemhilds. Gemeint kann damit nicht sein die in den Interpolationen des elften Liedes hinzugedichtete, wo Kriemhild gar nichts mehr übrig behält, sondern nur die im zehnten Liede geschilderte, welche der Dichter wohl vor Augen gehabt haben wird.

VIERTES KAPITEL.

DAS ZWÖLFTE LIED.

Dass mit Lachmanns zwölftem Liede der Ton der Erzählung einen radicalen Umschlag erleidet, empfindet man sehr bald. Es herrscht darin wieder eine kraftvolle, vortreffliche Sprache, voller Lebhaftigkeit und Beweglichkeit, die mit reichlicher Fülle sich durch die Strophen ergiesst. Das Interesse des Dichters verweilt wieder bei anderen Dingen, Charakteristik und Schilderung werden von anderen Gesichtspunkten aus geübt. Die Diction ist wieder durchaus eigen und das Können ein ungleich höheres. Darüber später. Als äussere Bestätigung der Unzusammengehörigkeit beider Theile kommen besonders zwei Punkte in Betracht.

Erstens: Rüdiger, der mit seiner Familie in der Fortsetzung eine so grosse Rolle spielt und sich auch noch am Schlusse [illegible] nach 1271. 2. 3 bei Kriemhild befinden muss, ist im zwölften Liede plötzlich nicht mehr vorhanden. Eine Erinnerung an ihn mag man in 1290. 1. 2 finden, aber wenn [illegible] legt die Stelle durch ihre eigene Unbestimmtheit [illegible] Zeugnis dafür ab, dass Rüdiger in dem Liede [illegible] ist. Es heisst dort, als Etzel der Kriemhild [illegible]:

> *[illegible] fürsten riche, als uns daz ist geseit,*
> *[illegible] truogen riche cleit.*

Der Dichter braucht dabei gar keine bestimmten Personen im Sinne zu haben. Denn es handelt sich lediglich um die Ceremonie, die im Nibelungenliede auch sonst bei

ähnlichen Gelegenheiten hervorgehoben wird. Als Kriemhild im elften Liede den Rüdiger zum ersten Male in feierlicher Audienz empfängt, heisst es ebenfalls 1167, 2. 3:

die zwêne marcgrâven die sach man vor ir stân,
Ekewart und Gêren, die edelen rîter guot.

Aehnlich bemerkt Rüdiger der Kriemhild 1205, 1, sie bedürfe für die Reise ins Hunnenland keines eigenen grossen Gefolges: '*habet ir zwêne man, dar zuo hân ich ir mêre*'. Wenn wir sonst Grund haben, anzunehmen, dass der Dichter des zwölften Liedes das elfte gekannt hat, so mag er an dieser Stelle wohl an Eckewart, der sonst nicht mehr begegnet, und an Rüdiger gedacht haben. Nöthig ist es, wie gesagt, nicht. Jedenfalls würden wir eine bestimmtere Bezeichnung erwarten, wenn Rüdiger in dem Liede eine solche Rolle spielte, wie es nach den Interpolationen den Anschein hat.

In diesen entfaltet er noch eine ausgebreitete Thätigkeit als Ceremonienmeister (1288. 1291. 1292. 1297. 1298. 1303. 1304). Er arrangirt die grosse Kussscene mit Etzel und seinen 12 Recken, er verschafft der Kriemhild ein gutes *gesidele* und sorgt dafür, dass Etzel mit Kriemhild vorläufig noch nicht zu vertraulich wird und will sie nicht *heimlîche pflegen* lassen (vgl. Nib. 495), er bittet die Gäste, die in Wien keinen Platz haben, aufs Land zu gehen und hat alle Hände voll. Und am Ende lässt dann auch der Interpolator ihn wieder stecken. Dass er sich schliesslich verabschiedet oder etwas Aehnliches wird nicht mehr erwähnt. Es lag ihm mehr an den für höfische Anschauungen so unentbehrlichen Ceremonien als an dem Helden. Und nebenbei haben denn auch die Strophen wieder noch dieselben Merkmale, wie wir sie sonst bei den interpolirten finden: inhaltlose Redensarten, mühsam zusammengeflickte Sätze, Verlängerung der Construction aus einer Strophe in die andere, Vorliebe für zuständliche Beschreibungen.

Z w e i t e n s — und damit kommen wir auf die Grundfrage über die Composition dieser ganzen Partie —: nach der gemeinsamen Ueberlieferung von A B D I b d g h gegenüber C R hält sich Kriemhild am Schlusse der Fortsetzung

vier Tage lang schon in *Zeizenmûre* auf, während nach dem zwölften Liede die Begegnung in der Tullner Ebene (1301, 2) stattfindet, Kriemhild mithin einen Theil ihres Weges wieder hätte zurückmachen müssen. Lachmann S. 168 f. hielt beide Angaben für unvereinbar, und sie sind es auch, wenn nicht etwa 1276, 1 in der gemeinsamen Lesart aller besseren Handschriften ein alter Fehler der Ueberlieferung für *Treisenmûre* steckt. Dieser Ort liegt ganz entsprechend am westlichen Eingang der Tullner Ebene: in der vorletzten Strophe der Fortsetzung (1271) trifft Kriemhild daselbst auch ein. Diese Annahme hat durchaus nichts gewagtes, da wir gemeinsame Fehler der Urhandschrift in den Nibelungen vielfach nachweisen können. Nach dem Zusammenhang der Stelle müssen wir uns sogar nothwendig dazu verstehen. Auch Müllenhoff ist der Ansicht. Er schrieb mir (Dezember 1874): 'Ich glaube, dass 1276 *Zeizenmûre* ein alter Schreibfehler für *Treisenmûre* ist, und dass die Kriemhild nicht in dem kleinen elenden *Zeizenmûre* vier Tage blieb um Etzel zu erwarten, sondern in *Treisenmûre,* wo ja wie der Verfasser von 1272 [einer interpolirten Strophe] wusste (cf. Biterolf 13369), Frau Helche sich eine Burg gebaut hatte, wenn er auch durch 1276 veranlasst *Treisenmûre* mit *Zeizenmûre* verwechselte oder confundirte. Lesen Sie nur einmal 1271. 1276 hinter einander, und Sie werden mit mir einverstanden sein, dass der Dichter von 1271 wollte, dass Kriemhild *unz an den vierden tac* an der Treisem blieb und dass der Empfang in der Tullner Ebene stattfand'. Ueber das in der That höchst armselige Dörfchen *Zeizenmûre* s. Zarncke Untersuchungen S. 204 f.

Aber der Fehler in 1276 ist alt, älter als die Interpolationen. Die beiden Strophen 1272. 1273, welche ganz deutlich nur den Zweck haben XI^b (so nenne ich die Fortsetzung von XI) mit XII zu verbinden und die speciell auf 1274. 1275, den Anfang von XII, vorbereiten sollen, setzen ihn schon voraus. Der Interpolator wurde bei 1271. 1276 von demselben Gefühl geleitet als wir, aber er beruhigte sich dadurch, dass er erfand: die Burg Frau Helches, in der Kriemhild an der Treisem wartet, habe den Namen *Zeizenmûre* getragen. Die Thatsache dieses Burgsitzes muss damals

sehr bekannt gewesen sein, sie setzt irgend eine locale Anknüpfung voraus: *Treisenmûre,* das alte Trigesimum, war (ebenso wie *Zeizenmûre* = Cetii muri) römische Militärstation: Aschbach, Wiener Sitzungsber. XXXV S. 10. 13. Ob im Mittelalter noch alte Bautrümmer dort verhanden waren?

Doch der Anfang von XII gibt noch zu weiteren Betrachtungen Anlass. Es ist unverkennbar, dass hier irgendwie eine gewaltsam zustutzende Hand gewirkt hat. Lachmann hielt den Eingang des Liedes für verstümmelt. Und, war XII jemals ein eigenes Lied, so ist sein Einwand ganz entscheidend. Wir hätten im Eingange des Liedes durchaus eine Ortsangabe zu erwarten. Keine Reiseschilderung kann 18 Strophen lang so fortgeführt werden, dass wir im Dunkeln bleiben, wo wir uns überhaupt befinden. Und ausserdem eignen sich die beiden allgemein beschreibenden und charakterisirenden Strophen 1274. 1275, wie Lachmann richtig herausfühlte, schlecht zu einem Liedanfang. In der Ueberlieferung sind sie vor 1276, der letzten Strophe die Lachmann zu XI[b] rechnete, eingeschaltet. Allein zu diesem Gedichte stehen sie in keinerlei Beziehung: sie haben ganz ausschliesslich den Inhalt von XII vor Augen. So konnte Lachmann, den seine Untersuchungen nicht über die Einzelexistenz der Lieder hinausführten, sich bei der Annahme einer Verstümmelung beruhigen.

Ich bin der Meinung, 1274 und 1275 gehören überhaupt nicht zum alten Bestande des Liedes. Erstens befremdet hier die grosse Breite und Umständlichkeit der Beschreibung von *Etzelen hêrschaft,* die nichts auszusagen weiss, als was in dem folgenden Liede auch gesagt wird und die sich fortwährend nur selbst wiederholt: 1274, 1 *was wîten erkant,* 1274, 3 *von den ie wart vernomen,* 1275, 1 *daz wætlîch mêr ergê;* 1274, 2 *ze allen zîten,* 1275, 1 *alle zîte;* 1274, 4 *under kristen unde heiden,* 1275, 2 *kristenlîcher orden unt ouch der heiden ê.* Die beiden letzten Zeilen sind auch was den Sinn anlangt recht mässig. Zweitens: Nur in dem einzigen Falle, dass 1276 hinter 1271 gehört und dass der Verfasser von XII die Fortsetzung von XI vor Augen gehabt hat, lässt sich 1274, 4 *die wâren mit im alle komen* rechtfertigen.

Sonst liegt sowohl, wenn wir den überlieferten Platz von 1276 acceptiren, wie bei der Annahme, dass wir mit 1274. 1275. 1277 in einem neuen Liede stehen, darin eine unstatthafte Anticipation der folgenden Begebenheiten vor: als Anhaltspunkt für die Schilderung wäre eine Situation gewählt, welche in dem Augenblick noch gar nicht existirt, sondern erst durch die folgende Erzählung geschaffen wird. Es ist von den verschiedenartigen Elementen die Rede, welche sich in Etzels Umgebung zusammenfinden und es wird von ihnen ausgesagt *die wâren mit im alle komen.* Wohin? Dem Dichter schwebte natürlich vor, um die Kriemhild einzuholen. Aber soweit ist es zunächst noch gar nicht. In 1277 wird dem Etzel erst verkündet, dass Kriemhild herannahe, worauf er sich mit seinen Helden aufmacht. Nun werden erst alle die sonderbaren Gebräuche beschrieben, welche die letzteren dabei entfalten, Etzels persönliches Eintreffen erst 1287, 1 erwähnt. Derselbe Dichter kann nicht eine Situation so anticipiren, die er selbst erst später erfindet. Wohl aber ist es denkbar, dass Jemand, der sich veranlasst fühlte, an dieser Stelle eine allgemeine Charakteristik der nachfolgenden Einzelheiten zu geben, mit seiner Phantasie in derjenigen Situation stecken blieb, von der seine Abstraction entnommen war. Das war sogar ganz natürlich, sobald er sich nicht ausdrücklich davor in Acht nahm. Denn diese Strophen enthalten Drittens in der That nur die Ueberschriften für das Folgende, es wird hier nur vorweggenommen und zusammengefasst, was später von den Völkerschaften im Einzelnen ausgeführt wird, z. Th. mit denselben Wendungen. *Etzelen hêrschaft* 1274, 1 vgl. *hêrlîchen* 1277, 3. 1278, 4. *die küenesten recken von den ie wart vernomen under kristen unde heiden* 1274, 3. 4 und *kristenlîcher orden unt ouch der heiden ê* aus 1278, 2. 3 *manegen küenen degen, von kristen und von heiden manege wîte schare.* 1275, 3 *mit swie getânem lebne sich islîcher truoc* ist eine ungeschickt generalisirende Wendung für die einzelnen Gebräuche, nach Analogie etwa von 1316, 3 *mit wie getâner krefte sie riten über lant* gebildet. Zu Etzels *milte* in 1275, 4 vgl. wenn es nöthig ist Str. 1309.

Die Strophen sind unzweifelhaft erst später eingeschoben,

früher natürlich als die Interpolationen, und zwar von einem Liederbuchbesitzer, der das Missverhältnis zwischen XI[b] und XII, die plötzliche Aenderung des Tones herausfühlte, und der, um zu erklären und den Hörer vorzubereiten, weshalb Kriemhilds Reise plötzlich von ganz anderer Seite dargestellt werde, beide Strophen als ein neues, eigenes Thema der Darstellung einfügte. Ihre Einschiebung vor 1276 mag es übrigens auch verschuldet haben, dass ein späterer Abschreiber, der 1271 noch im Kopfe hatte, bei 1276 meinte, dass nicht mehr von *Treisenmûre* die Rede sein könne. Er emendirte aus halber Lokalkenntnis *Zeizenmûre,* während ein späterer, der letzte, dessen Hände wir an dem Nibelungenliede unterscheiden können (C), den Plan des Ganzen mehr vor Augen behielt und das nicht entfernt liegende Richtige wieder herstellte.

Wir kommen zu der Hauptfrage: wie kann die Vereinigung beider Gedichte vor sich gegangen sein? Wie ist die Nath zu erklären, die zwischen dem Schlusse von XI[b] und dem durchaus nicht liedartig anhebenden und, wie es scheint, verstümmelten XII besteht?

XI[b] durften wir einfach als Fortsetzung von XI bezeichnen, doch muss es seiner Natur nach von vornherein dazu bestimmt gewesen sein, auf ein anderes vorhandenes Lied vorzubereiten. Kann dies unser zwölftes gewesen sein? Unmöglich, denn so wie XII kann kein selbständiges Lied anheben; wenn es aber dem Verfasser von XI[b] noch vollständig vorlag, wie konnte durch ihn eine Verstümmelung stattfinden? Er würde naturgemäss seine Erzählung bis an den Punkt geführt haben, wo XII einsetzte. Wenn also XI[b] nicht auf XII vorbereiten sollte, worauf denn? Es gibt nur zwei Möglichkeiten, entweder auf unser dreizehntes, und dann müsste wiederum der Schluss von XI[b] verstümmelt sein und XII ursprünglich nicht dazwischen gestanden haben, — oder auf ein nicht mehr vorhandenes, uns verlorenes. Die letztere Annahme scheint die einfachere, besonders wenn man bedenkt, dass XII entschieden im engsten Anschlusse an XIII gedichtet ist.* Wir hätten also als zusammengehörig einerseits XI und XI[b] andererseits XII und XIII. Beide müssten

* Zu 1329, der Eingangszeile von XIII, vgl. 1321, 2.

verschiedenen Liederbüchern angehört haben und wären erst durch eine spätere Vereinigung zu dem uns vorliegenden Corpus geworden. Dies ist auch Müllenhoffs Ansicht, die zugleich auf einer zusammenhängenden Hypothese über die letzte Redaction des ganzen Nibelungenliedes beruht. Ich freue mich, sie mittheilen zu dürfen:

'Zunächst bekenne ich, dass ich an einen letzten Ordner und Redactor, wie ich ihn noch z. G. d. NN. nach W. Grimms und Lachmanns Vorgange annahm, längst nicht mehr glaube. Durch eine solche vorgefasste Meinung verbaut man sich nur den Weg unbefangener Prüfung. Die Sache kann erst in Frage und zur Entscheidung kommen, wenn alles Andere klar ist. Die Thätigkeit eines solchen letzten Ordners oder Redactors müsste doch am ersten bei den Aventiureneinschnitten und den dazu gehörenden Strophen sichtbar werden: aber diese sind anfangs viel schlechter als im letzten und mittleren (?) Theile, überhaupt sind die Verbindungen ja im ersten Theile schlechter als später. Sodann, wenn es einen Ordner gegeben hätte, dessen Thätigkeit sich auf das Ganze erstreckte, würde er z. B. den Ortwin im dreizehnten Liede haben stecken lassen und nicht weiter durchgeführt haben? In Wahrheit haben die Nibelungen nach dem alten Ausspruch sich selbst gedichtet, d. h. das Ganze ist fertig geworden, indem zuerst einzelne Liederbücher entstanden, die nach und nach durch verschiedene Hände mit einander verbunden wurden. Die Frage ist nur diesen Bildungsprocess des Gedichtes wieder nachzuweisen' . . . .

'Was nun den zweiten Theil betrifft, so kann kein Zweifel sein, dass das ganze zwanzigste Lied von vornherein aufgeschrieben und alsbald mit dem älteren neunzehnten Liede vereinigt wurde. Dies letzte Liederbuch wurde dann durch eine lange unglückliche Interpolation mit dem vorletzten verbunden, das zunächst die ἐξ ὑπολήψεως, der Reihe nach einander gedichteten Lieder XIV. XV. XVII. (XVII b) XVIII umfasste, in die dann das alte (ungefähr XIV gleichalterige) Lied XVI verflochten wurde, sei es aus einem anderen Liederbuch, einer anderen Liederreihe oder auch, dass es bis dahin selbständig für sich aufgezeichnet war. Die grösste Schwierig-

keit machen die Lieder XI—XIII. Aber klar ist, dass XI[b], die Reise der Kriemhild, nicht für XII gedichtet ist, d. h. mit Rücksicht auf XII. Denn dann würde der Dichter von XI[b] die Kriemhild an einen Punkt geführt haben wo XII anhebt, so dass nicht eine Verstümmelung von XII nöthig gewesen wäre . . . Andererseits aber lässt sich, glaube ich, bald erweisen, dass auch XIII nicht mit Rücksicht, als Einleitung oder Ueberleitung zu dem alten Liede XIV gedichtet ist. Wenn nun aber XI[b] nicht für XII, XIII nicht für XIV gedichtet sind, die Lieder XII und XIII aber nicht gehaltvoll genug sind, um ein Liederbuch für sich zu bilden, so schliesse ich, dass sie ehemals einem Liederbuche angehörten, das mit der Ankunft der Kriemhild in Oesterreich, dem verlorenen Anfang von XII begann und in dem XIII. ganz richtig zu einem anderen unserm XIV. entsprechenden Liede hinüberleitete oder hinüberleiten sollte. Die Lieder wurden zum Theil wohl ihrer grösseren Breite und Ausführlichkeit wegen in unsere Sammlung aufgenommen, und verdrängten hier das Lied, das durch XI[b] mit XI verbunden war; aber es wurde damit auch zugleich eine Verbindung mit XIV—XVIII hergestellt oder doch möglich und durch diese Verbindung endlich wohl das ganze Gedicht fertig. Denn ich zweifle nicht, dass XI (XI[b]) und das verlorene XII unmittelbar im Anschluss an das grosse Liederbuch VI. VII. VIII. IX. X als Fortsetzung gedichtet sind' . . . (29. 12. 74).

Diese Hypothese wird uns noch vielfach leiten und beschäftigen. In unserem besonderen Falle erklärt hier Müllenhoffs Annahme die Nath zwischen XI[b] und XII vollkommen. Sie geht von der Voraussetzung aus, dass das vollständige XII ehemals ein besonderes Lied war, natürlich immer zugleich in Verbindung mit XIII gedacht, und so ein eigenes Liederbuch eröffnete. Aber gerade gegen diese Voraussetzung trage ich Bedenken, die ich nicht unterdrücken möchte.

Der Strophe 1277 kann unmöglich irgend etwas Wesentliches vorausgegangen sein, auch Müllenhoff meint, dass das Lied mit der Ankunft Kriemhilds in Oesterreich begonnen habe. Von historischer Erzählung, von ihrer früheren Reise bis zur Zusammenkunft mit Etzel ist nichts verloren, denn

wenn von irgend etwas, so musste dabei von Rüdiger und Eckewart die Rede sein, und waren diese einmal im Liede vorhanden, so durften sie im weiteren Verlaufe nicht so gänzlich unberücksichtigt bleiben, dass selbst ihre Namen verschwanden.

Auch Etzel kann nach der Oekonomie des Liedes höchstens andeutungsweise berührt worden sein; er wird in dem Erhaltenen in ganz auffälliger Weise vernachlässigt. Das Lied dreht sich ausschliesslich um das Gepränge, das sich rings um Kriemhild und Etzel entfaltet. Wenn also überhaupt etwas, so könnten uns nur ein oder zwei Eingangsstrophen fehlen, welche so in das Gedicht einführten, dass dadurch die folgende Scenerie von vorn herein klar erhellte.

Die Existenz von XII als Anfang und Einleitung eines Liederbuches scheint mir nun sehr bedenklich. In XIII finden wir Kriemhild als neue Königin im Hunnenland, XII aber handelt ausschliesslich von der Einholung und dem Hochzeitsfest der Kriemhild. Hätte sich dem Dichter, der uns auf XIII vorbereiten wollte, nicht ganz von selbst ein anderer, richtigerer Ausgangspunkt darbieten müssen als Kriemhilds Ankunft in Oesterreich? Konnte er so leicht hinweggehen über die ersten Thatsachen, den Angelpunkt der ganzen Nibelunge Not? Begehrte der Zuhörer nicht Aufklärung von dem Sänger, wie Kriemhild dazu gekommen, Etzels Gemahlin zu werden? Legte nicht auch der Verwandtenrath in XIII eine Erörterung nahe, wie sich die Burgundenkönige und Hagen zu diesem Ereignis gestellt? Musste nicht das Augenmerk des Dichters, der in einen neuen grossen Zusammenhang der Erzählung einführen wollte, etwas mehr auf das Factische der Begebenheiten gerichtet sein? Das Lied enthält aber lauter Schilderung und des Dichters ganzes Interesse ist bei dieser Schilderung. Wir würden uns seine Phantasie auch etwas erfüllter denken von den Hauptpersonen, deren Handlung hier so ganz nebensächlich verrinnt. Damit komme ich aber auf die erste oben S. 94 angedeutete Möglichkeit zurück, dass XII nie als ein vollständiges Lied existirte, sondern von Anfang an zwischen XI[b] und XIII hineingedichtet ist, wo-

durch natürlich ein Theil des Schlusses von XI[b] fortfallen musste. So heben sich alle Bedenken. Denn das konnte sehr leicht geschehen, dass ein Dichter, der im Besitz hübscher ethnograpischer Kenntnisse war, sich von seinen Neigungen leiten liess, hier noch eine eigene breit ausgeführte Schilderung einzulegen; dass er auf Kosten der Handlung und des Zuzammenhangs dabei ganz seiner Vorliebe nachhing, sich um die früher erwähnten aber nicht durchaus nöthigen Figuren nicht besonders kümmerte, sondern schliesslich nur darauf achtete, mit dem folgenden Liede einen guten Zusammenschluss herzustellen. Und er kehrt in der That zu demselben Gedanken zurück mit dem XIII anhebt: demselben mit dem auch XI (1226, 4) abschloss. Man darf mir nicht entgegenhalten, dass der so beschriebene Dichter vermuthlich den Schluss von XI[b], der die späteren Ortsangaben enthielt, benutzt haben würde, dass aber am Schluss von XII keine Spur des Stiles von XI[b] zum Vorschein komme. Denn wie die ersten Ortsangaben in XI[b] (Everdingen 1292) uns gleich nach Oesterreich versetzt, mögen auch die letzten sehr unvollkommen und lückenhaft gewesen sein. Das bewog den Verfasser von XII hier ganz auf eigene Hand zu verfahren.

Wenn wir den alten Fehler in 1276 verbessern, und die Strophen 1274. 1275 fortlassen, fügen sich das Ende von XI[b] und der Anfang von XII sehr gut aneinander und das eine scheint das andere unmittelbar aufzunehmen, doch so, dass ein neues Einsetzen der Erzählung fühlbar bleibt: In 1276 wartet Kriemhild 4 Tage lang in *Treisenmûre,* unterdess machen sich die Hunnen auf den Weg um ihr entgegenzukommen; in 1277 erhält Etzel über Kriemhilds Reise genauere Angaben und eilt nun nach dem Zusammenkunftsort.

Eine wichtige Stütze für meine Annahme werden endlich die Interpolationen der Lieder abgeben, worauf ich noch nicht eingehe. Ich begnüge mich mit dem Hinweise, dass XII später interpolirt wurde als XI und XIII, dass der Interpolator von XII auch schon die späteren Liederbücher kannte, während in jenen nur Kenntnis der früheren vorzuliegen scheint. Die Interpolationen von XII werden in ein schon

vorgerückteres Stadium der ganzen Sammlung fallen, als die von XI und XIII.

Es bleibt über die Kunstart des zwölften Liedes noch Einiges hinzuzufügen. Der Dichter will nicht erzählen, sondern beschreiben. Das Factische der Begebenheiten versteckt sich hinter der Masse des Geschilderten. Die Haupthandlung bildet, was um Etzel und Kriemhild vorgeht, nicht was sie selber thun. Wir erfahren von den beiden nur, dass Etzel der Kriemhild entgegeneilt, von ihr mit Küssen empfangen wird und so lange bei ihr stehen bleibt als das ausführlich beschriebene Turnier dauert, worauf er mit ihr ins Zelt geht; ferner dass sie zu Pfingsten in Wien Hochzeit halten und dabei sehr freigebig sind, dass sie im Hunnenlande anlangen, wo Kriemhild eine mächtige Königin wird. Keine Fragen, keine Reden, keine Begrüssungen füllen die geringfügigen Begebenheiten. Das einzige Stück directer Rede (1306, 3. 4) ist charakteristischer Weise ein Meinungsausdruck der Menge. Der Dichter von XI[b] hat überall noch hübsches gefälliges Detail hinzuzufügen, weiss seine Personen auch mit dem Scheine einer gewissen Existenz zu umgeben: allerlei menschliche Bemerkungen werden ihnen in den Mund gelegt, sie sind freundlich zu einander, gewinnen sich lieb u. s. w.; hier immer nur die nackten Angaben des Thatsächlichen. Ueber die persönlichen Bezüge der Menschen weiss man nichts; sie sind mächtig, höchstens milde und freigebig. Innere Charakteristik wird ebensowenig geübt.

Doch bleibt die Erzählung im Zusammenhang mit den leitenden Motiven der Dichtung. Auch der Verfasser dieses Abschnittes kennt eine vorausgegangene Beraubung der Kriemhild (1306), über den Wechsel ihres Geschicks stellt er wiederholt Betrachtungen an (1305. 1308. 1311, 4); und auf dem Gipfel ihres höchsten Machtgefühls lässt er sie noch einmal von der Erinnerung an Siegfried ergriffen werden, sie weint und hält ihren Schmerz vor Allen geheim, aber noch ist diesem Gefühle nicht die Pointe auf den unheilvollen Ausgang gegeben. Solche Vorausdeutungen finden sich in dem

Gedichte nicht, wohl aber eine ganze Reihe anderer, dass mit Kriemhilds Ankunft neues Glück und Fröhlichkeit im Hunnenlande eingekehrt sei (1319, 4. 1321, 4. 1322, 4. 1326. Lachmann zu 1328).

In den Einzelheiten bemerken wir eine sichere Anschauung und positive Kenntnisse. Es begegnen in ihrer Zusammenstellung sehr alterthümliche Namen, die sonst in die Heldensage keinen rechten Eingang gefunden, wie Hornboge nnd Ramunc (Zs. 10, 167). Wie 1279, 2 die Polen und Walachen werden auch in der Klage 172 f. Hermann von Polen und Sigeher von Walachen zusammen aufgeführt. Im Ganzen bilden hier 24 Fürsten das Ingesinde Etzels (1282; in XI 1175, 3 sind es 30). Die Anzahl der edelgeborenen Jungfrauen, die von Helche und später von Kriemhild am hunnischen Hofe erzogen werden, bestimmt die Klage auf 86 (1094), während unser Lied 1321, 1 nur die Töchter von 7 Königen nennt. Bei Kriemhilds Ankunft pflegt Herrat, Helchen Schwesterkind (Zs. 3, 201. 204), noch des Gesindes. Die Reise findet ihren Abschluss in Ofen, der alten sagenhaften *Ezelenburc* (Zs. 12, 432 f.). Ueber die weiteren geographischen Anschauungen dieser Partie wie über sonstige Einzelheiten verweise ich gegen Zarncke Untersuchungen S. 168 auf Müllenhoff Zs. 10, 162—167. Auch das 'Schwabeln' (Kohl, Die Donau S. 147), das Zusammenbinden der Schiffe auf der Donau, um sie gegen Fluth und Wellen zu schützen (1318), beweist, dass der Dichter in der Nähe eines grossen Stromes gelebt hat, der aber nicht nothwendig die Donau sein muss, vgl. oben S. 49. Jedenfalls aber sind XI[b] und XII nicht in der Abgeschiedenheit tirolischer Berge gedichtet (z. Gesch. d. NN. S. 17 f.), wie es überhaupt misslich ist, die Blüte der Nibelungendichtung von der grossen Verkehrsstrasse an der Donau wegzuversetzen, wo Sänger und Publikum auf und abzogen und der lohnendste Erwerb vorhanden war.

Auch das höfische Gewand einer späteren Zeit blickt überall hindurch. Neben den Rittern werden die schönen Frauen angebracht (1296, 4. 1201, 3. 4. 1316, 4. 1317, 4), es finden reichliche Beschenkungen und mehrfach Turniere statt. Aber wie die Haupthandlung wenig ausgebaut ist, ver-

liert sich der Dichter auch bei den Schilderungen und Beschreibungen nicht ins Einzelne.

Seine Phantasie ist fortwährend bei dem Gesammtbilde selber. Das Zusammenwirken, das Massenhafte und Ungewöhnliche all der Dinge und Vorgänge soll möglichst stark hervortreten. Das Detail bleibt unberücksichtigt, soweit es nicht diesen Eindruck verstärken hilft: auch bei den Turnieren kommt wesentlich der Lärm des Schauspiels in Betracht, sowie die Menge von Schilden und Speeren, die dabei draufgehen. In diesem Sinne reihen sich die Situationen aneinander: Das grosse Eröffnungstableau beim Empfange, dann die Zelte, die *alumbe* und *vil wîten allenthalben dan* das Feld bedecken, die grösste Hochzeit von der jemals gesagt ist, die kolossalen Beschenkungen und endlich wieder die dicht gedrängten Völkerschaaren auf der Donau, deren Wasser vor lauter Menschen nicht zu erblicken ist. Der ideale Mittelpunkt dieses Treibens ist nicht Etzel, sondern Kriemhild und zwar als die mit Gepränge in ihr Reich einziehende Königin, von den neuen Vassallen huldigend umgeben. Neben ihr treten die Burgunden völlig zurück: von ihrer Begleitung wird keiner mehr erwähnt, von den Hunnen dagegen eine ganze Reihe. Und zwar sind letztere keine blosse Staffage wie das galante Gesinde von XI [b], sondern eher die Hauptpersonen. Auf dem, was wir von ihnen erfahren, beruht der Eindruck des Gedichtes. Das bunte Gewimmel und das *hêrlîche* ihrer Erscheinung tritt lebendig und wirkungsvoll hervor. Eine ganze Wolke von Völkerschwärmen jagt vor Etzel voraus, der Kriemhild entgegen. Sie entwickeln sich in stattlichem Aufzuge mit grosser Mannigfaltigkeit und Beweglichkeit: wie fliegende Vögel schiessen die einen über das Feld,* feierlich mit Schall und Getöse kommen die anderen herangezogen. Wir erhalten eine wahre Musterkarte der verschiedenen Confessionen und Sprachen, Sitten und Gebräuche aus allen Regionen [illegible]

* Diese Fertigkeit gebührte ursprünglich wohl nicht den [illegible] des Ramunc, sondern ist seinem Genossen Hornboge [illegible] [illegible] es beruht kaum auf zufälliger Uebereinstimmung, wenn [illegible] [illegible] [illegible] der Thidrekssaga Jarl Hornbogi in seinem Wappen [illegible] [illegible] [illegible] Golde führt, vor dem zwei Vögel fliegen. Der Verfasser [illegible] [illegible]

Etzels Monarchie. Die Eigenthümlichkeiten der einzelnen Völker treten uns wiederum bestimmt entgegen und beruhen gewisss auf eigener Kunde oder Beobachtung des Dichters. Wie dünn und flüchtig erscheint dagegen Alles in der Fortsetzung des elften Liedes.

Zu alledem steht dem Dichter nun noch eine Fülle sinnlicher Ausdrücke zu Gebote, so dass seine Schilderungen ausserordentlich wirkungsvoll und anschaulich werden. Dahin gehören die berührten Gleichnisse: von Ramuncs Schaaren, die 1283, 3 *sam vliegende vogele* heraneilen, von der Fahrt auf der Donau, bei der *daz wazzer wart verdecket von ross und ouch von man, alsam ez erde wære, swaz man sîn fliezen sach* 1317, 2. 3 und noch einmal *sam ob si noch hêten beide lant unde velt** 1318, 4, noch mehr aber die pleonastischen lang austönenden Wendungen: *von vil maneger sprâche — manegen küenen degen, von kristen und von heiden manege wîte schare* 1278; *die phîle sie sêre zuo den wenden vaste zugen* 1280, 4; *und ouch des küneges geste, vil manic edel man* 1295, 3; *vil wîten allenthalben dan* 1299, 4; *von milte blôz âne cleit* 1310, 4; *semfte und ouch gemach* 1317, 4; *die ünde noch diu fluot* 1318, 2; *wîp unde man* 1319, 2; *al des küneges mâge unt alle sîne man* 1325, 2; *der hof unt ouch daz lant* 1326, 1; gehäuften Epitheta und Appositionen: *ein ingesinde, vrô und vil rîche, hübsch und gemeit, wol vier und zweinzek fürsten, rîch unde hêr* 1282; *Îrinc der vil snelle, vor valsche wol bewart* 1285, 2; *dâ was vil loblîch manic rîter edele biderbe unde guot* 1287, 2. 3; *sô manegen*

---

lich hinzu: 'so wie oft zwei Vögel vor Habichten fliegen, so hatte Jarl Hornbogi oft seinen Feinden nachzureiten mit so tapferem Muthe und so schneller Fahrt auf seinem guten Rosse, dass man das mit dem Habicht vergleichen konnte'.

* In 1276, der letzten Strophe, die Lachmann noch zu XI[b] rechnete, begegnet ein Bild ganz wie die unseren: *diu molte ûf der strâze die wîle nie gelac, si enstübe, sam ez brünne, allenthalben dan.* Wenn wir keinen Grund haben, in XII ein ehemals vollständiges Lied zu suchen, kann diese Strophe auch ebenso gut schon unserem Dichter zugehören. Bei jenem befremdet sie entschieden.

rîchen mantel tief unde wît 1309, 2. Das auffälligste Beispiel noch gibt Str. 1321:

Diu juncvrouwe Herrât noch des gesindes pflac,
diu Helchen swester tohter, an der vil tugende lac,
diu gemahele Dietrîches, eins edelen küneges kint,
diu tohter Nentwînes: diu hete vil der êren sint.

Aus der altgermanischen Poesie sind diese Eigenthümlichkeiten bekannt, aus dem späteren Heldenepos gibt es wenig Analogien. Im elften Liede und seiner Fortsetzung trafen wir Häufung der Epitheta kaum einmal bis zu zweien an. Unser Sänger hat überhaupt einige Wahlverwandtschaft mit jenen alten Dichtern. Auch er wiederholt aus der ihm vorschwebenden Gesammtvorstellung heraus oftmals dieselbe Angabe. Hierher rechne ich die ganze Eröffnungsscene, dahin 1305—1311, wo die Thatsachen folgendermassen durcheinander geschoben sind: 1) Hochzeit, 2) Kriemhild hatte bei ihrem ersten Mann nicht so viel Dienstleute als jetzt, 3) Ihre Freigebigkeit, 4) wieder Hochzeit, 5) In Niederlanden hatte sie nicht so viel Recken. Siegfried hatte weniger Recken als Etzel, 6) Etzel war freigebig und die andern ebenso, 7) Kriemhild denkt an Siegfried. Nach soviel Unglück hatte sie wieder Ansehen erlangt. Dahin endlich noch Str. 1296. 1299 und 1317. 1318: wo in jeder ersten Strophe die ganze Anschauung bereits vorschwebt aber erst durch ein wiederholtes Einsetzen fertig wird (Heinzel Ueber den Stil der altgermanischen Poesie S. 10).

Jene epischen Beiworte aber sind nicht weiter individuell gewählt wie gelegentlich in XI, sondern nur eine reiche Auswahl der alten, herkömmlichen, die für Personen und Sachen gleich fest standen. Sogar die Städtenamen gehen hier nicht leer aus: *ze Heimburc der alten* 1316, 1; *ze Misenburc der rîchen* 1317, 1 vgl. auch *ze Wiene zuo der stat* 1301, 1; *von dem lande ze Kiewen* 1280, 1 (vgl. K. Hofmann Zur Textkritik der Nibelungen S. 47) wie 1370, 2 *ze Wormez zuo dem lande.*

Mit seiner eigenen Person tritt der Dichter öfters in den Vordergrund: *als uns daz ist geseit* 1290, 2; *daz ist uns gar verdeit* 1307, 3; *dâ bî geloub ich daz* 1308, 2; *wer kunde*

iu daz bescheiden? 1322, 3; vgl. *dô tâten die tumben als noch die liute tuont* 1293, 2, ferner *wæn* 1305, 2. 1307, 2. 1308, 1. Ausrufe mit *hei waz!* 1300, 4. 1316, 4. Andere syntactische Eigenthümlichkeiten sind: *ἀπὸ κοινοῦ* 1279, 2. 3; Enjambement 1307, 2; *si hete ez vaste hæle* 1311, 3 (Gramm. 4, 247); ferner *daz Helchen ingesinde . . gelebten* 1319, 4 *dâ si die frouwen funden, si kômen hêrlîchen dare* 1278, 4 *dâ wart vil gepflegen mit bogen schiezen zuo voglen dâ s. flugen* 1289, 2. 3; *wie si ze Rîne sæze, si gedâhte ane daz bî ir edelem manne* 1311, 1. 2.

Höfische Ausdrücke sind: *hübsch und gemeit* 1282, 2 *vil manegen buneiz rîchen* 1293, 3, *der schefte brechen* 1295, ! *buhurt* 1299, 1, *in rîterscheften* 1315, 2, *von speren* 1315, 3 *niwe cleit* etc. 1307, 4. 1309, 3, *rîchen mantel* 1309, 2, *von milte blôz âne cleit* 1310, 4.

Welche Fülle von Eigenthümlichkeiten bieten diese 35 Strophen, und alle lassen sie sich in ein festes Gesammtbild zusammen fassen. Soll man da noch an Zufall denken! Das zwölfte Lied ist ein schönes Beispiel, wie sich die Heldendichtung spätesten Datums noch mit dem alten ursprünglichen Geiste durchdringen konnte.

FÜNFTES KAPITEL.

DAS DREIZEHNTE LIED.

Das dreizehnte Lied hat seiner Anlage nach mit dem elften einige Verwandtschaft: es behandelt die Einladung der Burgunden ins Hunnenland und enthält die Berathung Kriemhilds mit Etzel, Aufträge an die Boten, Reise derselben nach Worms, Ausrichtung der Botschaft, Verwandtenrath, Vorbereitungen zur Reise, Rückkehr und Meldung der Boten und Unterredung darüber zwischen Etzel und Kriemhild. Wenn man beide Lieder nebeneinander hält, muss man sich der Eigenthümlichkeit jedes einzelnen besonders scharf bewusst werden. Der Unterschied ist um so auffälliger, je analoger der Verlauf der Handlung ist. Es herrscht eine grundverschiedene Erzählungsart: statt des knappen, lebhaften und eindringlichen Tones von XI eine überall gleich ruhige, ebene und ausführliche Diction. Kein Sprung aus einer Situation in die andere, kein Hinwegeilen über Nebensächliches, kein Beschränken auf das Wichtige. Jede angefangene Begebenheit sehen wir in demselben gleichmässigen Takte sich fortbewegen, bis zu ihrem Endpunkte. Der Phantasie des Hörers bleiben keine Lücken auszufüllen. Hier kann man nirgend anstossen. In dem ganzen Liede lässt sich keine einzige Unbestimmtheit des Ausdruckes entdecken, geschweige denn eine der zahlreichen Sorglosigkeiten wie wir sie bei dem Verfasser von XI so vielfach gefunden haben. Durchweg bemerken wir eine sonderbar genaue und äusserliche Art zu motiviren. Man lese darauf hin nur einmal beide Lieder

hinter einander und man wird es für unmöglich halten, dass sie demselben Verfasser angehören können. Ich führe nur Einiges aus XIII an. In 1339 nimmt Kriemhild sich vor, worum sie den Etzel bitten will und dann thut sie es, aber wie umständlich. Sie beginnt 1341:

'*vil lieber hêrre mîn,*
ich wolt iuch bitten gerne, möht ez mit hulden sîn,
daz ir mich sehen liezet ob ich daz het versolt
ob ir den mînen vriunden wæret inneclîchen holt.
. . . . *iu ist daz wol geseit,*
ich hân vil hôhe mâge' u. s. w.

Und dann die Botschaft selbst. In XI gibt Etzel dem Rüdiger einfach den Auftrag: 'Zieh hin und erwirb mir die Kriemhild, von der Ihr so viel Aufhebens macht, ich will es Dir nach Kräften lohnen.' Hier werden den Boten noch ausführlich alle Förmlichkeiten und Höflichkeiten eingeschärft, die sie in Worms anbringen sollen (1350. 1351), was sie denn auch wirklich so thun; '*ich sage wie ir tuot*' fängt Etzel seine Auseinandersetzungen an. Es ist ferner eine etwas penible Vollständigkeit, wenn die Burgunden zu einer *hôchgezît* am nächsten Sommer eingeladen werden sollen, den exacten Boten aber diese Angabe zu unbestimmt ist, so dass sie den Etzel um einen genaueren Termin bitten, der dann auf die *sunewende* gesetzt wird. Richtig erkundigt sich Gunther denn auch in Worms nach dem Zeitpunkt, worauf die Boten die gewünschte Auskunft geben können (1424). Die ganze erste Hälfte des Liedes besteht wesentlich aus der Angabe und dem Verlaufe dieser Förmlichkeiten (1338—1390), wodurch man sich eine Vorstellung von der ausführlichen und breiten Art des Liedes machen kann. — Wo im elften Liede Hagen allein Einspruch gegen die Vermählung erhebt, geschieht es fast nur andeutungsweise mit den Worten: 'Wenn Ihr verständig seit, so leidet es nicht, ich kenne Etzel besser als Ihr; oder Ihr habt Euch selbst die Sorgen zuzuschreiben, die Euch erwachsen, wenn sie sein Weib wird!' Hier widerräth Hagen, indem er noch den Thatbestand selber wieder vorführt: 'Ihr wisst doch, was wir gethan haben. Wir haben uns von Kriemhild nichts Gutes zu versehen, da ich ihren

Mann mit meiner Hand zu Tode erschlug. Wie dürften wir es wagen, die Einladung anzunehmen?' Es ist dies auch ganz schön, aber es ist eine andere Art zu erzählen. Der hier so wohlgefällig breite Rumoldsrath, vgl. besonders Str. 1406, könnte dort unmöglich so stehen. Aehnlich ausführlich verlaufen dann noch Abschied, Beschenkung und Heimreise der Boten. Gleich umständlich und tautologisch ist oft die Sprache z. B. 1224, 1 *kunnet ir uns ane gesagen wenne sî diu hôhzît oder in welhen tagen wir dar komen solden?* Und gleich darauf, in unserem vierzehnten Liede hebt wieder eine ganz andere Erzählungsart an: knapp, springend, oft nur andeutend. Es gehört viel Gemüthsruhe dazu, Alles demselben Dichter zuzuschreiben.

Es ist nicht zu verkennen, dass ebenso der Inhalt des Liedes in matteren Farben strahlt, als der des elften; er erreicht längst nicht die poetische Kraft und Schönheit desselben, und am Stoffe liegt es doch nicht. Wie durchschlagend wirkt dort, um von Kriemhild zu geschweigen, das feierliche Ceremoniell in Rüdigers Botenreden, das hier zur leeren Höflichkeit wird. Wie scharf und einschneidend spitzt sich dort der Verwandtenrath zu: Durch den bitteren Ausfall Giselhers wird Hagen gereizt und zornig, aber einfach überstimmt (1154), als ihm Gernot hier bemerkt, wer nicht mit wolle könne übrigens ja auch zu Hause bleiben, nimmt er begütigend Alles wieder zurück: *'lât iu unbilden niht mîne rede darumbe'* u. s. w. Hier ist alles ebenmässig glatt, kein Anschwellen und Sinken des Tones, keine Steigerung und Vertiefung.

Angenehm berührt dagegen eine gewisse wohlthuende Wärme in Sprache und Darstellung, wie denn auch die Personen gegen einander viel innere Liebenswürdigkeit bethätigen. Die beiden Gespräche zwischen Etzel und Kriemhild sind rechte Muster dafür, sie nennt ihn *'vil lieber hêrre mîn'* (1341, 1. 1443, 3), er sie *'vil liebe vrowe mîn'*. Auch die Einladung hat viel Herzliches. Und nun gar erst der Empfang in Worms. Der König grüsst die Boten *gezogenlîche,* heisst sie willkommen und fragt was sie wollen, Werbel nimmt das Wort: *'dir enbiutet holden dienest der liebe hêrre mîn'* (die ent-

sprechende Stelle in XI 1133, 2: *getriuwelîchen dienest d(…) grôze voget mîn)* u. s. w. Gunther versichert dann, wie b(…) sonders lieb ihnen die Boten wären, wenn sie nur öfter komme(…) wollten. Nun betheuert auch Swemlin die Gewogenheit sein(…) Herren 1386, 2

'ine kunde iu niht betiuten mit den sinnen mîn,
wie rehte minneclîche iu Etzel enboten hât' etc.

Und so noch oft.* Am Schlusse, bei der Rückkehr d(…) Boten, wird Etzel *vor liebe vreuden rôt* über die *dienst üb(…) dienste der man im vil enbôt* (1437). Von alledem wied(…) nichts in XI, wo eher ein feierliches, strenges, ceremoniell(…) Wesen waltet. Welche warmen und innigen Worte würd(…) unser Dichter dem Giselher in den Mund gelegt haben, wen(…) er das dort so schmucklos schöne Gespräch zwischen ihm un(…) Kriemhild hätte dichten sollen. Dort thut aber Giselher nich(…) als dass er sagt, was er für das beste hält, er nennt sie ei(…) fach *'swester'*, sie ihn *'lieber bruoder'*, aber in diesem *'liebe(…)* liegt eine ganze grosse Beschwörung.

Wie das elfte Lied enthält auch das dreizehnte grosse(…) theils directe Rede: 32 Strophen von 56. Aber man b(…) kommt nirgend das Gefühl einer lebhaften Discussion od(…) gar eines scenischen Gegeneinanderwirkens der Personen. I(…) XI hält sich der Redner immer an den positive(…) Inhalt des Gedankens, hier liegt aller Nachdruc(…) auf der Einkleidung desselben: auf dem Formelle(…) vgl. z. B. Str. 1341. 1350. 1351 u. s. w.

In XI herrschte eine Fülle psychologischer Motiviru(…) und innerer Charakteristik: aus XIII wüsste ich kein irgen(…) wie sprechendes Zeugnis dafür namhaft zu machen. Die se(…) äusserliche Motivirung desselben haben wir aber schon b(…) obachtet, und äussere Charakteristik finden wir ebenso: St(…) 1417 wird der neu auftretende Volker vom Dichter in ein(…)

* Weiter wird auch wohl in 1364 nichts liegen, wo Rüdiger u(…) Götlind mit ihrer Tochter den durchreisenden Boten bei Bechelaren au(…) warten und den Königen ihre Dienste entbieten. Ich möchte die Strop(…) wenigstens nicht als ein Zeugnis für die frühere Bekanntschaft Rüdige(…) mit den Burgundenkönigen aufführen.

ganzen Strophe ausdrücklich charakterisirt, was der Verfasser von XI seinen Personen mit keiner Zeile gönnt; dabei kannte er seinen Helden, wie Lachmann Ueber die ursprüngliche Gestalt (Kl. Schr. 1, 9) vermuthet, wohl schwerlich aus der lebendigen Sage, da er nicht einmal erzählt, dass er Herr von Alzeie war.

Durch diese Vergleichung sind die Eigenthümlichkeiten von XIII ziemlich vollständig zur Sprache gekommen. Ich kann mich über das Technische jetzt kürzer fassen.

In dem Liede kommen ziemlich viel Personen vor: Etzel, Kriemhild, Eckewart, die Boten Werbel und Swemlin, Rüdiger, Götlind und ihre Tochter, von den Burgundenkönigen Gunther und Gernot, ferner Hagen, Dankwart, Volker, Rumolt. Eine so vollständige Verwerthung des Personenbestandes der Sage ist fast überall ein Merkmal jüngerer Lieder.

Kriemhild nennt den Etzel '*ir*', dagegen duzt er sie. Der Bote Werbel duzt sogar den Gunther (1380), dagegen ihrzen sich Gunther und Gernot mit Hagen.

Gunther bringt an Mannschaften für die Reise zusammen *driu tûsent oder mêr* (1413, 3), Hagen und Dankwart gemeinsam 80, Volker 30. Die Boten reiten auch hier *inre tagen zwelfen* (1370, 1) von Hunnenland nach Worms und kehren beidemal in Bechelaren ein, *welche wege si füeren ze Rîne durch diu lant,* fügt der Dichter in seiner ausführlichen Art hinzu, könne er nicht angeben. Der Gefahr räuberischer Anfälle unterwegs wird auch hier zweimal gedacht (1369. 1434). Bei ihrer Rückkunft finden sie den Etzel *in sîner stat ze Gran* (1437, 2).

Ein seltsamer Einfall unseres Liedes, von dem die Verfasser von XV und XVI sicher nichts gewusst haben, ist Hagens Vorschlag (1419—1422), die Boten, die in Worms schon ungeduldig werden, *wan ir vorht ze ir hêrren, diu was harte grôz*, noch so lange zurückzuhalten, bis sie selbst reisefertig seien und ihnen gleich (7 Tage darauf) nachreisen könnten: so würden Kriemhilds Anschläge vielleicht vereitelt. Er steht mit der gemüthlich philiströsen Auffassung des Rumoltsrathes ungefähr auf gleicher Höhe.

Auch auf dies Lied hat höfische Sitte merklichen Einfluss geübt. Zeugnis dafür ist die schon früher erwähnte ausserordentliche Höflichkeit, mit der alle Personen unter einander verkehren. Mit ihrem stärksten Motive zur Einladung appellirt Kriemhild an die Ritterlichkeit ihrer Brüder (1356): 'Sie möchten doch kommen, denn die Hunnen fingen schon an zu glauben, dass sie ohne Verwandtschaft sei. Wenn sie selbst ein Ritter wäre, sie wäre schon längst zu ihnen gekommen.' Von Kriemhild heisst es 1438, dass sie sich durch ihre Freigebigkeit selbst geehrt habe. Die *edele zuht* spielt eine grosse Rolle. Auch hier zwar keine Beschreibung, aber doch Hervorhebung des Zuständlichen. Die reichliche Ausstattung der Boten wird erwähnt (1348, 4. 1361, 2. 4), ebenso die vorzügliche Ausrüstung von Volkers und Dankwarts Mannen (1415. 1416) und endlich die des ganzen Heeres (1422, 1—3). Zweimal finden grosse Beschenkungen statt (1361 und besonders 1427).

In Stil und Sprache hat das Lied sehr wenig Eigenthümlichkeiten. Der Satzbau ist gewandt und ohne schiefe oder schwerfällige Constructionen. Es herrscht weniger Parataxe als z. B. im elften Liede. Auch Hülfsverba werden vielfach verwendet. Dagegen ist der Stil nicht so bewegt: ohne Inversionen und Exclamationen (nur *jâ was vil gewaltic* 1369, 4, *wie rehte minneclîche* 1443, 2); rhetorische Fragen begegnen nur beim Rumoltsrath, der überhaupt mehr Eigenthümlichkeiten hat: 1407, 1. 1409, 3. 1410, 3. Die Conjunctionen wiederholen sich nicht so monoton wie z. B. das ewige *dô* in XI und XI[b], doch dreimal hintereinander *sô* in 1345. Von sonstigen Freiheiten merke ich an: Uebergang der directen Rede in indirecte 1339, *ἀπὸ κοινοῦ* 1553, 3 und 1433, 3 (vgl. die Lesarten), Parenthese 1427, 1.

Das Subject wird wiederholt durch das Pronomen anticipirt: *und ob si mînes willen wellen iht begân, die Kriemhilde mâge* 1351, 1. 2 und *swes si halt jehen, die boten von den Hiunen* 1401, 1. 2, ähnlich 1370, 1. 2. Der Dichter spricht aus erster Person: *des kan ich niht bescheiden* 1369, 1; *daz wil i'uch wizzen lân* 1417, 1; *als ich iu sagen kan* 1433, 2. Eine allgemeine Bemerkung *do enphie man die*

geste, sô man von rehte sol güetlîchen grüezen in ander künege lant 1378, 3. Zu der Wendung *ûf den breiten schilden: der moht er vil hân* 1427, 3 vgl. im ersten Liede *rîch unde küene moht er vil wol sîn* 82, 2 und *er mohte Hagenen swestersun von Tronje vil wol sîn* 118, 2. Das concessive *halt* (= lat. *cunque)* zweimal 1401, 1 und 1411, 2, sonst nur noch einmal im zehnten (1028, 2) und zweimal (2138, 2. 2312, 3) im zwanzigsten Liede, vgl. auch 329, 14.

Die Sprache ist keine hervorragend epische. Von Epitheten sind nur die üblichsten in Verwendung und auch diese nicht gar oft, doch *der stolze Swämelîn* 1352, 1. Häufung zu zweien nur *vil manic edel rîter guot* 1345, 1 *den helden küene unde guot* 1355, 4; *der edele künic wolgeborn* 1369, 4.

Von besonderen Formeln und Ausdrücken merke ich an: *videlære* 1347, 3. 4 u. o.; *konemâge* 1351, 4; *brieve unde botschaft* 1361, 2; *ze Wormez zuo dem lande* 1370, 2; *ir Hiunen spileman* 1379, 2; *lancræche* 1401, 4; *lât iuch unbilden niht mîne rede darumbe* 1411, 1; *in daz Guntheres lant* 1415, 3 vgl. Lachmann zu 46, 4; *dienst über dienste, der man im vil enbôt* 1437, 3; *des küneges amptliute* 1445, 1. Aus dem Rumoltsrath 1405—1409: *der kuchenmeister Rûmolt der degen* 1405, 1; *der vremden und der kunden* 1405, 2; *ich wæne niht daz iemen (Hagne* die Hdss.) *iuch noch vergîselt hât* (Zachers Zs. 2, 191 f.); *iu rætet Rûmolt* (= ich) 1406, 1; *mit triuwen dienstlîchen holt* 1406, 2; *trinket wîn den besten und minnet wætlîchiu wîp* 1407, 4; *man mac iu baz erlœsen hie heime diu phant danne dâ zen Hiunen* 1409, 2; *daz ist der Rûmoldes rât* 1409, 2. Dieser Rath hatte gewiss vorher schon seine charakteristische Ausprägung erhalten, ehe unser Dichter ihn verwerthete.

Mehr Höfisches: *guotes rîche* 1354, 4. 1361, 2; *von guoter wæte* 1361, 4; *harte hêrlîch gewant* 1348, 4. 1354, 4; *silber unt gewant* 1369, 2; *ros noch ir gewant* 1434, 3; *schilt unde setele und allez ir gewant* 1422, 1; *si heten sölech gewæte, ez möhte ein künic tragen* 1416, 3; *rîter* 1356, 4; *rîterlîche* 1415, 3; *wie rehte minneclîche* 1368, 3. 1443, 2; *palas* 1378, 2; *palas unde sal* 1445, 2.

Wir müssen schliesslich noch einen Blick auf die Grundzüge der Composition des Liedes werfen. Es hebt mit einer ähnlichen kurzen Wendung an, wie das erste: *Swaz ie guoter tugende an vroun Helchen lac, der vleiz sich vrou Kriemhilt* wie es dort 12, 1 heisst: *Ez troumde Kriemhilde in tugenden der si pflac*, und sofort beginnt die eigentliche Handlung. Ohne Einleitung und Motivirung treten uns von Anfang an Kriemhilds Stimmung und Absichten als fertig und sicher entgegen, was um so merkwürdiger ist, da die früheren Dichter als vorausdeutenden Hinweis auf die Zukunft uns in ihr fast gar nicht ihr Rachebedürfnis gezeigt hatten, sondern vielmehr die Hoffnung und Fähigkeit eines neuen Lebensglückes. Aber ein Jeder wusste ja, dass es so kommen musste. Abgeschlossen in sich und mit ruhigem Bewusstsein leitet sie nun das Verhängnis ein. Wir erfahren eben nur, dass sie zu allen Zeiten plante, den König zu bitten, dass er *mit güetlîchen siten* ihr vergönnen möchte, ihre Verwandten zu sich einzuladen. So kommt das Tragische des Inhalts zu keinem starken Ausdruck.

Auf dieser Annahme beruht zugleich die Einheit des Liedes. Rein äusserlich werden wir schon darauf geführt: das Lied kehrt dahin zurück, von wo es ausgegangen ist, es wird eingerahmt durch zwei sich entsprechende Scenen, in denen derselbe Grundgedanke wiederkehrt. Und dieser Grundgedanke, in dem das Lied seine Einheit findet, ist ein Contrast, hier wie in andern Nibelungenliedern. Hier ist es der Gegensatz zwischen Etzels und Kriemhilds Gesinnungen den Burgunden gegenüber. In der Eröffnungsscene hüllt Kriemhild ihren Racheplan in warme, gefühlvolle Worte ein und bittet die Burgunden ins Land zu laden. Bereitwillig und ahnungslos gewährt Etzel ihren Wunsch. Er bestellt eine herzliche Einladung an die Verwandten seiner Frau, während diese wieder in einer heimlichen Unterredung mit den Boten ihre feindlichen Pläne für den Unterrichteten durchschaubar genug entwickelt. In Worms erfolgt dann die Entscheidung und senkt sich mit ihrer ganzen Schwere in die Schaale der Kriemhild. Und so wird dann am Schluss, als die Boten die Zusage der Burgunden bringen, ihre heimliche rachsüchtige

Freude noch einmal mit der offenen, ehrlichen Etzels wirkungsvoll contrastirt. Dies festgehaltene Motiv der Verstellung Kriemhilds, das Spiel ihrer versteckten Gesinnungen, dies scheinbar so sehr innige Band, welches noch sämmtliche Parteien umschliesst, während es doch durch die Ränke des unversönlichen Weibes schon zerschnitten ist, verbreitet über das Gedicht eine eigene ahnungsvolle Stimmung, und das empfand Lachmann, wenn er das Lied 'eine warme, würdige und ahnungsvolle Beschreibung der verrätherischen unheilschwangeren Einladung nannte' (zu d. Nib. S. 180). Nur hieraus entsteht dieser Eindruck: vor wolfeilen, gehäuften Vorausdeutungen hütet auch unser Dichter sich weislich. Nur an wenigen Stellen bedient er sich wirkungsvoll derselben: 1353, 4. 1413, 4 und ganz am Schluss 1445, 4.

Um das Lied möglichst vollständig in seiner Eigenthümlichkeit zu begreifen, wird es auch hier nöthig, auf die Vorgeschichte desselben einzugehen.

Die angegebene Gestaltung der Begebenheiten, dass Etzel ahnungslos das Werkzeug für Kriemhilds Pläne wird, ist der süddeutschen Sage charakteristisch, das alterthümlichere und rohere Motiv beherrscht noch die nordische (S. 10) und schimmert wenigstens noch in der sächsischen Fassung durch. Die nordische bürdet dem habsüchtigen Etzel die ganze Schuld auf, im Nibelungenliede ist es Kriemhild allein, die aus dem ethischen Motive der Gattenliebe die Katastrophe herbeiführt: in der sächsischen scheinen sich beide zu berühren. Wenigstens sind in dem kurzen Bericht der Thidrekssaga cap. 359 zwei unvereinbare Versionen angedeutet. Bei dem Charakter der notorisch aus verschiedenen Quellen zusammengeflossenen Saga kann uns ein solches Resultat nicht weiter befremden. Bei der Ueberredung Etzels führt Kriemhild zuerst ebenso wie in den Nibelungen die Liebe zu ihren Verwandten ins Feld: es sei grosser Harm, dass sie in sieben Wintern ihre Brüder nicht gesehen. Und gleich darauf folgt unvermittelt das andere grundverschiedene Motiv, indem sie Etzels Habsucht nach dem grossen Schatze Siegfrieds aufzustacheln sucht. Sie verspricht ihm, dass er das Gold mit ihr theilen solle, wenn es wieder in ihren Besitz gelange. Etzel, der der habsüchtigste

aller Männer war, wird dadurch angereizt und geht auf ihre Gedanken ein. Er erinnert sich all der Schätze die Sigurd sich durch seine Abenteuer und Heerfahrten, sowie durch Erbschaft erworben haben müsse;* — dann plötzlich aber fällt er aus der Rolle und fährt fort: 'aber alles dies missen wir, und dennoch ist König Gunnar unser liebster Freund. Nun will ich, dass Du, wenn Du willst, Deine Brüder hierher einladest und ich will das Gastmahl aufs Reichlichste und Ehrenvollste ausrüsten.' Ich glaube mich nicht zu täuschen, wenn ich diese letzte Zusage unmittelbar mit Kriemhilds erstem Argument in Zusammenhang bringe. Zu der Fassung, wie wir sie aus den Nibelungen kennen, stimmt dann weiter noch die besondere Unterredung, die Kriemhild auch in der Saga mit den Boten hat. Denn die Annahme derselben hat nur Sinn, wenn sie mit der Einladung noch andere Absichten verbindet als Etzel. Aber thut sie das, hintergeht sie den ahnungslosen König, wozu dann die ganze Geschichte mit dem Schatz und der Habsucht? Es musste also doch zwischen der alten nordischen und der süddeutschen Version noch eine andere in der Mitte stehende geben, von der uns sonst kein Zeugnis erhalten ist, wonach zwar Kriemhild schon den Untergang der Burgunden betreibt, aber noch mit den alten Lockungen des eddischen Goldes. Nach dieser Auffassung haben sie denn alle beide Schuld.

In der Thidrekssaga wird nicht ausdrücklich gesagt, dass auch Etzel den Boten schon Aufträge gegeben, bevor Kriemhild die Unterredung mit ihnen hat, doch ist dies unbedingt anzunehmen, da er bei den Formalitäten der Einladung die Hauptperson bleibt und seine Einwilligung nöthig ist. In den Nibelungen wird das Heimliche der zweiten Unterredung besonders hervorgehoben. Und dennoch erfahren wir beidemal nicht recht, was es damit eigentlich auf sich hat. In der Saga

* Nach dem zehnten Liede und der Fortsetzung des elften ist das Gold gar nicht mehr vorhanden. Aber ob die Versenkung desselben zu allen Zeiten in der Sage gleich fest stand? Zweifelhaft bleibt dies auch im siebzehnten Liede (1679, 4), als Kriemhild dem Hagen zuerst gegenübertritt und ihn nach dem Schatze fragt.

heisst es hier nur, dass die Boten sich auf die Fahrt machen sollten und dass Kriemhild selbst sie mit Schätzen und Kleidern und Rossen ausrüsten wolle, und in den vier Strophen des Nibelungenliedes begegnet auch nur das eine Motiv, das Kriemhild allenfalls vor Etzel könnte verschweigen wollen: dass die Boten in Worms nicht sagen sollten, dass sie sie jemals betrübt gesehen hätten. Wir haben hier beidemal eine ursprünglich gewiss bedeutungsvolle Scene, die aber allmählich durch umgestaltete oder verflüchtigte Ueberlieferung leer und inhaltlos geworden ist. Am besten passte sie natürlich in die eddische Fassung, wo Gudrun die Brüder durch ihre Boten vor Attila warnt. Vielleicht darf hier auch an eine ununterbrochene Tradition gedacht werden, da solche vereinzelten Züge sich oftmals erhalten, obwohl ihre Bedeutung eine völlig andere geworden ist. In der Saga erfahren wir hinterdrein, was ihr Verfasser sich bei der heimlichen Unterredung gedacht hat: in Wernizaburc (cap. 360) bringen die Boten als Motiv der Einladung vor, dass die Burgunden als die nächsten Blutsfreunde der Kriemhild für den unmündigen Sohn des altersschwachen Attila die Herrschaft im Hunnenland übernehmen sollten: natürlich ein etwas derber und plumper Einfall, der auf die Pfleger der Heldensage im Norden nicht das beste Licht wirft, aber er mag älter sein, da er auch in der Völsungasaga begegnet. In den Nibelungen wäre eine solche Annahme undenkbar.

Auch sonst berührt sich hier die sächsische Fassung mit der süddeutschen so gut wie gar nicht. Nur die Spitzen der Handlung sind dieselben: die Einladung und der Beschluss zur Fahrt trotz Hagens Abrathen. Von allem Uebrigen, besonders von den Einzelheiten besteht keine gemeinsame Ueberlieferung: Gernot, Rumolt, die Zurüstungen zur Reise, die Rückkehr der Boten u. s. w. sind nicht vorhanden. Ihr Bericht ist dem unsern gegenüber skizzenhaft, er enthält nur die nothwendigen vorbereitenden Hauptfacta für den zweiten Theil der Nibelungensage. Die Begebenheiten besitzen noch nicht den Umfang und die Fülle eines eigenen Gesanges, sie haben sich noch nicht in sich selbst vermehrt und abgerundet wie in unserem dreizehnten Liede, sondern stehen wie in der

alten nordischen Sagengestalt nur als Einleitung oder Anfang der unmittelbar folgenden Ereignisse da. Dazwischen liegt ein mannigfaches Keimen und Anwachsen des Stoffes, welches zuletzt dahin führte, dass im Nibelungenliede diese Episode sogar ihr Gesicht umgekehrt hat: sie schaut nach rückwärts anstatt nach vorwärts. Es geschah dies immer mehr je entschiedener das elfte Lied in den Stoffkreis der Sage einrückte. Schliesslich haben beide sich völlig aneinander angelehnt.

Das dreizehnte Lied zeigt, wie wir sehen werden, mit dem vierzehnten keinerlei Gemeinschaft als die der chronologischen Aufeinanderfolge der Ereignisse; beide kennen einander nicht: im vierzehnten werden zum Theil dieselben Dinge noch einmal erzählt und die factischen Angaben widersprechen sich durchaus. Dagegen besteht ein entschiedener Zusammenhang mit den vorhergehenden Liedern.

In einem Punkte glaube ich sogar eine bestimmte Wechselwirkung zwischen dem elften und dreizehnten annehmen zu müssen.

Ich meine den Verwandtenrath in beiden Liedern. In dem einen handelt es sich um Kriemhilds Wiedervermählung, in dem andern um die Annahme der Einladung. Der entsprechende Bau ist nicht zu verkennen. Wir können hier dem Hergang sehr nahe kommen. Das Ursprüngliche weil Einfachere ist gewiss die Art, wie in der Thidrekssaga die Sache dargestellt wird, wo Gunther allein den Streit mit Hagen ausficht. In den Nibelungen ist dann Gunthers Person differenzirt und zwar von der Anschauung aus, dass ein jüngerer Bruder dem Herzen der Schwester näher steht und in Folge dessen den empfindlicheren Theil des Streites, die Vorwürfe u. s. w. auf sich nimmt. Im elften Liede ist es Giselher, im dreizehnten Gernot. Das thut nichts zur Sache, wenn auch kaum zu bezweifeln ist, dass ursprünglich dem Giselher diese Rolle zukam, denn sie wird auf die verbreitete Annahme zurückgehen, dass dieser wegen seiner Jugend noch ohne Schuld war an dem Morde Siegfrieds. Gunther discutirt beidemal ruhig und objectiv, den Ausschlag gibt jedesmal erst die persönliche Kränkung durch den jüngeren Bruder, worauf Hagen die Opposition aufgibt. Ich behaupte natürlich

nicht, dass hier gerade unser dreizehntes Lied auf das elfte eingewirkt habe noch das Umgekehrte. Das ist auch unmöglich, denn dann würde es jedesmal derselbe Bruder sein, soweit konnte das Bedürfnis nach Abwechselung nicht führen. Aber bei der Conception des seinem Stoffe nach jüngeren (elften) Liedes schwebte ein dem älteren von beiden (dem dreizehnten) entsprechendes als Muster vor. Damit hätten wir zugleich ein Zeugnis für die Coexistenz von einzelnen Nibelungenliedern in einer unserer Sammlung nicht gar weit voraufliegenden Zeit.

Beide Gedichte sind aber auch abgesehen von dem Verwandtenrath so analog aufgebaut, dass über ihren engen Zusammenhang kaum ein Zweifel bestehen kann: in beiden zuerst das Gespräch, in dem die Botschaft nach Worms beschlossen wird, dann Ausrüstung derselben, Ankehr der Boten in Bechelaren, wobei auch Götlind und ihre Tochter wieder auftreten, darauf beidemal die Versicherung, dass die räuberischen Baiern sie nicht anzufallen wagten und Angabe, dass sie *inre tagen zwelfen* von dort nach Worms gekommen seien (1114. 1115 = 1369. 1370). Beidemal treffen sie den Wirth in dem Palast inmitten seiner Helden (1125 = 1378). Die Ausrichtung der Botschaft erfolgt äusserlich ganz entsprechend. Darauf wird den Boten eine Frist angegeben, wann sie sich den Bescheid holen sollen (1390 = 1140), und es folgt der Verwandtenrath. Zu den Scenen zwischen Rüdiger und Giselher mit Kriemhild findet sich natürlich nichts Entsprechendes. Dann werden aber die Boten beidemal wieder ungeduldig, heim in ihr Land zu kommen (1191. 1419). Die Entscheidung: Kriemhilds Abreise und Gunthers Besendung erfolgt sofort nach gefasstem Beschluss. Das Ende des Liedes verläuft natürlich wieder anders. Da nun das dreizehnte Lied zu wenig gehaltvoll ist, als dass es den Kernpunkt für eine besondere Liederanhäufung abgegeben haben könnte, bei dem elften dies aber in jeder Hinsicht der Fall ist, so dürfen wir uns wohl bei der Annahme beruhigen, dass unser dreizehntes Lied im Hinblick auf das elfte gedichtet wurde und mit diesem und den Zwischenstücken einmal ein besonderes Liederbuch gebildet

hat. Auch würde wohl kaum am Anfang von XIII (1338, 3) Eckewart, der sonst im Liede nichts zu thun hat, gerade nur noch einmal erwähnt sein, wenn nicht der Dichter durch den Schluss von XI seine Bedeutung im Gedächtnis gehabt hätte.

SECHSTES KAPITEL.

DAS VIERZEHNTE LIED.

Das vierzehnte Lied ist wieder ein sehr alterthümliches und zugleich ein ausserordentlich schönes. Alterthümlicher als XI—XIII erscheint es durch seine Reime, seine Metrik und seine ganze sonstige Kunstart. Es hat mit den vorhergehenden Liedern auch keinen äusseren Zusammenhang. Die factischen Angaben widersprechen sich. An Helden bringt Gunther im dreizehnten Liede für die Fahrt zusammen *driu tûsent oder mêr,* ausserdem Hagen und Dankwart zusammen noch 80 (1415, 2) und Volker 30. Am Anfang von XIV sind es dann plötzlich *sehzec unde tûsent und niun tûsent knehte* (1447) und diese Zahl wird auch in allen folgenden Liedern festgehalten. Bei den Vorbereitungen zur Reise tritt am Schluss von XIII schon Volker sehr bedeutungsvoll hervor, er wird 1416. 1417 sehr nachdrücklich eingeführt und gleich in mehr als einer Strophe besonders charakterisirt. In XIV kommt er nirgend wieder vor. Ein Dichter der XIII kannte, würde ihn nicht so völlig vergessen haben. Was in XIII erzählt ist, wird zum Theil auch in XIV noch wieder berichtet. Dass Hagen die Reise ursprünglich widerrathen und nur auf die Vorwürfe Gernots hin davon abgelassen habe, wird auch hier hervorgehoben (1452). Ebenso kehrt Rumolts Rath wieder,* freilich in einer etwas abweichenden Gestalt:

---

* C sucht auch hier auszugleichen. Statt 1458, 2 *wem welt ir lâzen liute und ouch diu lant?* setzt der Umarbeiter *ich hân iuch vil gewarnet und ouch genuoc gemant.*

hier haben wir ihn unzweifelhaft in seiner älteren und unentstellten Form. Er hat noch nicht wie in XIII den beliebten humoristischen, etwas philiströsen Beigeschmack, wozu ihn die Laune der Spielleute verdrehte, sondern Rumolt ist ebenso ein Dienstmann *küene und getriuwe* und *ein helt zer hant* (1457. 1458), wie im Biterolf. Seine Mitreise scheint hier gar nicht in Frage zu kommen, er bleibt nach seiner Stellung naturgemäss zu Hause bei den Frauen. Seine noch weiter fortgesetzte Verdrehung ins volksthümlich Platte bezeugen die Zusatzstrophen in C nach 1409. Mit dem Knecht Hialli der Edda (Jac. Grimm Zs. 8, 4) hat er gewiss nichts zu thun.

Vom vierzehnten Liede ab erhalten nun auch die Burgunden ihren zweiten Namen Nibelunge, der früher nirgend begegnet.

Von neuen Personen tritt in dem Liede Eckewart auf, der ein ganz anderer ist, als der des elften und dreizehnten Liedes, s. oben S. 7. Ueber Else und Gelpfrat vgl. Müllenhoff Zs. 12, 414 f.

Deutlich wie nur irgendwo fängt in XIV ein neuer Dichter zu erzählen an, treten wir ganz von frischem in einen noch unberührten Zusammenhang von Begebenheiten. Es beginnt nicht sofort eine sich stetig abwickelnde Erzählung. Die Darstellung fliesst nicht gleich ruhig weiter, sondern hält noch geraume Weile (1447—1462) an demselben Zeitpunkt inne. Wir stehen hart vor dem Anfang all der angstvollen Begebenheiten: am Morgen der Abreise. Und in diesen Moment wird eine grosse Fülle gleichzeitiger oder vorausgegangener Thatsachen hineingelegt. Hagens Abrathen und sein Wortwechsel mit Gernot werden ausdrücklich als etwas früher Geschehenes nachgeholt. Nach der Darstellung der Dietrichssage geht auch Utes Traum der Besendung des Heeres durch Gunther voraus. Und nach dem dreizehnten Liede gehört Rumolts Rath in die Verwandtenconferenz. Unserem Dichter stand die Einheit seines Liedes so sicher vor Augen, dass er, um diese nicht zu verwischen, sogar sich scheute, in der Zeit soweit zurückzugreifen, als es die sachgemässe Motivirung desselben erfordert hätte.

Das ganze Gedicht ist wie zeitlich so auch inhaltlich scharf concentrirt. Von den handelnden Personen tritt in der Erzählung nur eine einzige kräftig hervor, diese aber in gewaltsamer Grösse: Hagen, der alle übrigen menschlichen Gestalten beinahe verdrängt. Neben ihm kommen nur noch die Meerweiber und der Verge in Betracht. Die anderen burgundischen Helden sind für die Handlung bedeutungslos. Gunther, Gernot, Rumolt, Dankwart, Ute sind gerade nur da, etwas wesentlicher ist dann Eckewart.

Ebenso ist es mit den Ereignissen selber. Auch sie werden nicht gleichmässig behandelt und ausgeführt. Die ganze Fahrt der Burgunden wird nur von einem einzigen Gesichtspunkte aus dargestellt. Was diesem nicht dient bleibt unerwähnt. Es findet sich wenig von alledem, was sonst bei ähnlichen Heereszügen sich zu ereignen pflegt oder sich ereignen kann. So hat das Lied auch nur einen einzigen Inhalt: die immer mehr sich häufenden und deutlicher werdenden Ahnungen und Vorzeichen des unheilvollen Ausganges. Alles trägt schon die Farbe der ausserordentlichen Ereignisse, wofür diese Helden bestimmt sind, von der ungewissen Ahnung des alten Speirer Bischofs an bis zu der traurigen Gewissheit die Allen aus Hagens Munde wird. Nur die Widerwärtigkeiten, die es unterwegs zu bestehen gibt, drängen sich als ein Vorspiel der künftigen Gefahren dazwischen. Die Dietrichssage fügt noch mehr verstärkende Umstände hinzu: auch die Meerweiber müssen gemordet werden, und als nachher Hagen die Helden ans andere Ufer bringt, schlägt das Schiff um, sie fallen ins Wasser und retten sich mit Mühe ans Land.

Diese so bestimmt und charakteristisch aufgefasste Gestaltung der Begebenheiten scheint mir zugleich auch ein beredtes Zeugnis für die Berechtigung der Liedertheorie zu sein. Nur in Einzelliedern konnte sich der Inhalt in dieser Weise ausbilden und zurecht gruppiren. Es stritte gegen die Oekonomie jedes einheitlichen Gedichtes, hier in der Mitte der Erzählung, noch vor dem Wendepunkt der Ereignisse, so nachdrucksvoll und ganz ausschliesslich auszuruhen auf den Vorbedeutungen, die den Nibelungen ihr ganzes unabwendbares

Schicksal offenbaren, diese Enthüllungen so unaufhaltsam sich drängen und überbieten zu lassen, dass wir am Schluss des Liedes über den Häuptern der Reisenden die Wellen schon sich thürmen und zusammenschlagen sehen, — um sie dann doch wieder im weiteren Verlauf in Freudigkeit und Muth athmendem Lebensgefühl, in ungetrübten Hoffnungen vorzuführen, bis neue Warnungen und Erfahrungen sie aufklären. Ein Sänger dagegen, der dem Zuhörer nicht den gesammten Stoff in seiner historischen Aufeinanderfolge vermittelte, der nicht zugleich auch die späteren Stadien der Begebenheiten erzählen wollte, sondern aus der Kenntnis des Ganzen heraus einen besonders wirkungsvollen und poetischen Kreis sich abrundete, durfte sich eine gesteigerte Wirkung versprechen, wenn er das Schicksal möglichst grell an die Wand malte, greller vielleicht als es einer directen Fortführung der Erzählung zuträglich war. —

Unser Lied muss für einen Jeden von nahezu erschütternder Wirkung sein. Gleich der Abschied ist wundervoll: es sind schwere, ahnungsvolle Wehen, in denen die Expedition sich losreisst. Alles will sie zurückhalten, Alles warnt, Alles klagt und weint: der alte Bischof der mit ansieht, wie die Knechte das Reitzeug über den Hof tragen, Ute die von ihrem Traum erzählt, dass alle Vögel im Lande gestorben seien, Rumolt, ein sonst beherzter Held, der dem arglosen König sein sorgenschweres Herz ausschüttet. Dann der Abschied und der Jammer der Zurückbleibenden. Als die Helden von dannen ziehen bricht im ganzen Lande ein allgemeines Klagen los (1462). Es ist wie ein langer schwerer Accord, aus dem der drangvolle Ton des Liedes gleich mächtig herausklingt. Und zum Ueberfluss weist der Dichter selbst noch immer wieder darauf hin, dass dies wirklich der letzte Auszug der Helden sei (1447, 4. 1451, 4. 1453, 4. 1456, 4. 1460, 4). Nachher wo die Begebenheiten selber reden, fehlen die Vorausdeutungen gänzlich.

Nun nehmen die Ereignisse ihren unaufhaltsamen Verlauf und Hagen ist der eigentliche Dämon, der Alle ihrem sicheren Verderben entgegenführt. Er steht in bestimmtem Contrast zu den übrigen Personen, die neben ihm als besorgt,

schwach oder ahnungslos sich zeigen. So scheint er sich an dem Schicksal der Burgunden eine neue Schuld zuzuziehen, da auf ihm alle Verantwortung lastet. Dem entsprechend wird er vom Dichter sehr planvoll als ein rauh entschlossener, gewaltsamer und ungestümer Charakter gezeichnet, nicht mit Worten, sondern in der Art wie er sich an der Handlung betheiligt. Er allein täuscht sich nicht darüber, was sie von Kriemhild zu erwarten haben, aber ungehalten weist er alle kleinlichen Befürchtungen zurück. Als Ute ihren Söhnen den Unglück verheissenden Traum erzählt, da fährt er so heftig dazwischen, dass von jenen keiner mehr das Wort nimmt. Seine apodictische Erklärung: '*ich wil daz mîn hêrre ze hove nâch urloube gê*' beseitigt jede weitere Erörterung, er selbst fügt aber mit schneidendem Hohne noch hinzu: 'Da wird es für gute Helden Gelegenheit geben, ihrem Könige zu dienen, wenn wir zu Kriemhilds Hochzeit kommen'. Auch sein früherer Streit mit Gernot ist viel schärfer gefasst als im dreizehnten Liede: dort erinnert Hagen selbst daran, es sei nicht rathsam die Einladung anzunehmen, da er den Siegfried mit seiner Hand zu Tode erschlagen. In Gernots Munde klingt es hier weit bitterer, wenn dieser, allerdings etwas weniger ausdrücklich, sagt: 'Ich weiss wohl, warum Hagen abräth: er denkt gewiss an Siegfried, dass er nun sich fürchtet'. 'Furcht kenne ich nicht', bricht Hagen ab, 'wenn Ihr gebietet, wohlan! an mir wird es nicht fehlen'.

Und nun scheint es ganz selbstverständlich, dass ihm allein Alles zufällt, was es unterwegs zu leisten gibt. Er kennt die Wege ins Hunnenreich und führt die Schaaren an. Als sie an den übergetretenen Strom kommen, wo kein Fahrzeug und kein Fährmann zu sehen ist, da steigt er ab und ruft den Anderen zu: 'Bleibt nur zurück, ich will uns Vergen suchen'. In dem Abenteuer mit den Meerfrauen werden neue wichtige Züge geliefert. Als die erste ihm eine glorreiche Fahrt verspricht, gibt er ihnen sofort die Gewänder zurück und will sich nicht länger verweilen. Da prophezeit ihm noch die andere ihr wahres Schicksal, er nimmt es mit einer spöttischen Bemerkung hin und bittet nur noch, ihm einen Weg übers Wasser zu zeigen. Sie erwiedert, dass stromauf-

wärts in der Herberge der einzige Fährmann sei. Hagen geht zornig ab, so dass sie ihm nachrufen muss: 'Ihr habt es gar zu eilig, höret erst noch mit an, wie Ihr es anfangen müsst, um den Vergen herbeizulocken'. Hagens Ungeduld, die sich nicht bei Nebensachen aufhält, ist vortrefflich gezeichnet. Die ganze Geschichte behält er für sich. Darauf erschlägt er den ungestümen Fährmann und kein Mensch erfährt etwas davon. Bei den Burgunden kommt er allein mit dem Schiffe an. Und nun, um ihre Hilfsbedürftigkeit recht klar erscheinen zu lassen, lässt der Dichter den Gernot ausrufen: 'Hier wird uns mancher lieber Freund verloren gehen. Wie sollen wir ohne Schiffleute hinüberkommen'. Da spielt Hagen gleich selber den Vergen und er gedenkt, dass es am Rheine keinen besseren gegeben habe. Er setzt mit übermenschlicher Stärke das ganze Heer ans andere Ufer hinüber, und als sie alle drüben sind und alle Arbeit gethan ist, da verkündet er den Helden ihren unabwendbaren Untergang im Hunnenreiche. Die erfasst ein blasses Entsetzen, das sich über das ganze Heer verbreitet. Hagen erscheint hier fast noch im ursprünglichen Lichte des alten Mythus. Wie ruhig und fast zahm dagegen benimmt er sich im dreizehnten Liede.

In der Thidrekssaga entspricht unserem Liede etwa cap. 362—367. Die Thatsachen berühren sich hier zum grossen Theil sehr merkwürdig (Döring Zs. f. deutsche Phil. 2, 20 ff., wo jedoch verkehrte Folgerungen daran geknüpft werden). Und doch ist wieder auf den ersten Blick klar, dass der Erzählung der Thidrekssaga grade dasjenige fehlt, was unserem Liede den Charakter eines abgerundeten Kunstwerkes gibt. Es fehlt die für unser Lied so wesentliche Anhäufung all der Warnungen und Ahnungen am Morgen der Abreise. In der Saga hat Hagen ferner das Abenteuer mit den Meerweibern in einer mondscheinhellen Nacht, während die übrigen in ihren Zelten schlafen. In unserem Liede kommen die Nibelungen 1465, 4 *an dem zwelften morgen* zur Donau; Hagen erscheint so viel wichtiger und unentbehrlicher, wenn das ganze Heer warten muss, bis er wieder kommt. Dort sagen die Meerfrauen gleich die Wahrheit und werden dafür getödtet, hier dagegen erscheint in den falschen Vorspiege-

lungen, der wohlgemeinten Prophezeiung mit dem Rathe noch umzukehren und den Weisungen, die Hagen kaum noch abwartet, sein rauhes und finsteres Wesen erst in dem rechten Lichte. Dort trifft er den Fährmann auf dem Wasser und veranlasst ihn mit zu dem Lager der Nibelungen zu kommen, wo sie das Uebersetzen gemeinsam bewerkstelligen, hier wo der Verge erschlagen wird, und die Burgunden mit dem blossen Schiffe nichts anzufangen wissen, und Hagen wieder Verge in eigener Person sein muss, erscheint er noch um so viel riesenhafter. Und fast die wichtigste Thatsache für die Composition unseres Liedes mangelt: dass Hagen am anderen Ufer dem Heere seinen sicheren Untergang verkündet. Auch Gunther ist in der Erzählung der Saga viel wichtiger als in unserem Liede.

Die Erzählung des Liedes ist ausserordentlich kurz und deshalb gelegentlich an Unklarheit streifend. Nur der nothwendigste Inhalt der Begebenheiten wird herausgehoben. An keiner Stelle herrscht auch nur eine ruhige Ausführlichkeit der Behandlung. Die Angaben sind knapp und summarisch, zum Theil abgerissen und zusammenhangslos. Die Breite, die Pünktlichkeit und Accuratesse, deren sich der Verfasser von XIII überall befleissigt, ist mit einem Mal der gerade entgegengesetzten Art gewichen. Die Interpolatoren haben in der Hinsicht hier nicht mehr so viel verdorben als anderswo, und wer sich eine Vorstellung zu verschaffen wünscht, wie wir uns den Stil dieser ältesten Lieder zu denken haben, kann sie deshalb an dem unsrigen recht gut gewinnen. Damit wird man auch den richtigen Gesichtspunkt für die Beurtheilung z. B. des vierten Liedes gewinnen.

Die Worte des alten Speirer Bischofs (1448) stehen wie ein 'halbverlorener Nachklang' da, weder über den genauen Sinn derselben, noch über seine eigene Person erfahren wir etwas Gewisses. Die rasche und ungestüme Art mit der gleich darauf Hagen den von ihrer Mutter angeredeten Königen das Wort vor dem Munde wegnimmt, hätte der vorhergehende Verfasser niemals geduldet. Der Abschied der Könige von Ute ist in 1450, 4 kaum bemerkbar angedeutet. Auch in dem Vorwurf, welchen Gernot dem Hagen macht,

wird nicht gesagt, dass dieser den Siegfried erschlagen habe. Als dann 1467 das Heer vor der Donau Halt macht und nicht hinüber kann, befiehlt Hagen ohne Umschweife den Rittern zurückzubleiben, er wolle vorangehen: die Könige werden nicht gefragt noch berücksichtigt. Der Inhalt der Frage, welche Hagen an die Meerfrauen richtet, wird 1476, 4 gar nicht weiter angegeben noch ausgeführt. Das Ende ihrer Reden kann Hagen kaum abwarten, so schnell geht auch hier, in der ausgeführtesten Scene des Liedes, die Erzählung vorwärts. Ausserordentlich wortkarg ist der Anruf an den Vergen: '*nu hol mich Amelrîchen*' u. s. w. 1492, 3. 4, und nur dass er gleichzeitig an der Schwertspitze einen Goldring hochhält, kann seine Absicht verdeutlichen. Was der Fährmann sich bei der ganzen Sache denkt, muss man vollständig errathen: gesagt wird in 1494 nichts davon. Die kürzliche Vermählung desselben und die Gier nach grossem Gute werden in einen unklaren Zusammenhang gebracht. Zum Glück erfahren wir aus der Thidrekssaga, dass er den Goldring seiner schönen jungen Frau, die er sehr liebte, zum Geschenk machen wollte. Aber das reicht noch nicht aus. 1493, 4 hiess es *er nam daz ruoder an die hant* und nun muss man sich dann aus unserer Strophe hinzudenken, 'dass er wohl sah, der Fremde war nicht sein Bruder, aber um das Gold zu gewinnen doch hinüber fuhr und ihn zornig anredete mit der 1496. Strophe; worauf er als Antwort auf Hagens Bitte (1497) dann (1500, 1) gleich den Schlag folgen liess, welchen zu begreifen, man sich auch ohne dass es gesagt wird, denken muss, Hagen sei in das Schiff gesprungen' (Lachmann S. 194). Sofort haut ihm Hagen seinerseits den Kopf ab und schleudert ihn (1502, 3) bis auf den Grund des Flusses. Weder dass er nachher auch den Rumpf herausgeworfen, wird erwähnt, obwohl es nach 1506. 1508 vorauszusetzen ist, noch dass er dem Fährmann zuvor den kostbaren Goldring wieder abgenommen habe. Ebensowenig wird berichtet, dass das Ruder des Vergen bei dem Schlage auf Hagen zersplittert sei, obgleich auch dies nach 1504, 4 angenommen werden muss. Nachher als Gernot 1509 in Verlegenheit ist, wie sie mit dem blossen Schiffe hinüberkommen

sollen, ertheilt Hagen statt jeder Antwort an die Knechte seine Befehle und macht sich ans Werk. Es ist ganz dieselbe Art wie im vierten Liede 366. 368, wo Gunther fragt, wer Schiffmeister sein solle und Siegfried gleich nach dem Schalten greift. Dort hielten die Interpolatoren es für nöthig durch eine elende Strophe die Erzählung zu vermitteln, was sie sich hier geschenkt haben. Endlich geschieht auch die Einführung Eckewarts fast nur andeutungsweise. Kürzer kann man in der That nicht erzählen, und dieser Dichter hätte sich gewiss gehütet, Hagens früheres Abrathen und Rumolts Rath noch einmal wieder anzubringen, wenn er es früher schon erzählt hätte.

Innere Motivirung und Verknüpfung der Thatsachen ist nirgend vorhanden. Der Dichter hält sich streng an die äusserliche Seite der Vorgänge, wie das gerade in den alterthümlichsten Liedern meistens der Fall ist. Wir können die Helden überall nur nach den Thaten beurtheilen, die sie ausführen, ein directer Einblick in ihre Sinnesart, ihre Pläne oder Empfindungen wird uns nirgend verstattet, während in XIII jeder Einzelne sagt, was und warum er etwas thun will. Das auffälligste Beispiel eines verschwiegenen Motives liegt wohl in 1508, wo Hagen einfach leugnet, dass er einen Fährmann gesehen oder erschlagen habe, wo gar nicht mal ein besonders triftiger Grund vorliegt, weshalb er es thut. Nur 1453, 1 bemerkt Hagen einmal, dass Furcht für ihn kein Beweggrund sei, aber auch diese Aeusserung hat keinen selbständigen Werth, da sie nur Ablehnung einer Verdächtigung Gernots ist.

Damit streitet gar nicht, dass der Dichter sich auch gelegentlich auf Schilderung von Gemüthsvorgängen einlässt. Besonders einmal, ich meine den Abschied 1456 bis 1462; er ist ausserordentlich einfach und schön. Am frühen Morgen erklingen die Signale, Flöten und Posaunen, die zur Abreise mahnen. Noch die letzte Umarmung, den Abschiedskuss und dann zu Pferde. Die Ritter selbst sind hochgemuth und fröhlichen Sinnes, wie es mannhaften Helden geziemt, die eine glänzende *hovereise* thun. Nur die ihnen nachblickenden Frauen sind sentimental, sie ahnen dass sie die Scheidenden niemals wieder sehen sollen. Von letzteren wird

nochmals versichert *swie dort ir volc tæte, si fuoren frœlîche dan* (1462, 4). Diese Auffassung ist von der Stimmung des Frauendienstes natürlich noch gerade so weit entfernt, als die der Kürenberglieder (Scherer Zs. 17, 571 f.). Auch hier erfahren wir eigentlich nur das äusserlich Sichtbare: Umarmungen, Küsse, traurige Blicke, selbst der *hôhe muot* der Ritter spricht sich in ihrer Haltung aus. Lyrisches Gefühl enthält nur der eine formelhafte Satz 1461, 3. 4

daz ir vil langez scheiden seite in wol der muot
ûf grôzen schaden ze komene; daz herze niemer sampfte tuot.

Etwas von weicher Empfindung athmet auch in dem Auftrage Gunthers an Rumolt 1459, dass er den Frauen dienen solle und Alle trösten, die er weinen sehe. Ebenso stimmt das hübsche archaische Gleichnis, mit dem 1579, 2. 3 Rüdigers Herzensgüte geschildert wird:

sîn herze tugende birt
alsam der süeze meie daz gras mit bluomen tuot

durchaus zu der alterthümlichen Art des Liedes. Diese Spuren sind geringfügig im Verhältnis zu dem sonstigen Inhalt des Liedes. Dass sie überhaupt vorhanden sind, aber nur ganz nebenbei mit einfliessen, darf wohl als ein Zeugnis aufgefasst werden für das hohe Alter des Liedes.

Die äussere Erscheinung der Personen und Dinge wird in ganz anderem Maasse beachtet. Hier waltet die höchste Sinnlichkeit, die mit der kurzen und knappen Art des Liedes nur vereinbar ist. Keine Angabe, die der Dichter zu machen hat, keine Schilderung steht leer und allgemein da, wie so oft in jüngeren Liedern, sondern sie wird stets in diejenige Situation eingeschlossen, in der sie am wirkungsvollsten erscheint.

Zuerst wo Gunther sein Heer ausrüstet (1447), wird nur die Grösse desselben angegeben, nichts weiter. Auch beim Aufbruch stört keine Beschreibung die Darstellung des Abschiedes. Erst auf der Reise selbst werden diese Dinge nachgeholt und zwar so, dass sie immer in eine bestimmte Wegstrecke hineingelegt werden. Zuerst die allgemeineren Angaben 1464:

Dô schicten si die reise gên dem Möune dan,
ûf durch Ôstervranken, die Guntheres man.
dar leitete sie Hagne: dem was ez wol bekant.
ir marschalc was Dancwart, der helt von Burgonden lant.

Es ist das erste und einzige Mal, dass Dankwart vorkommt. Wir sehen ihn wie Hagen, der bis dahin nur in der Scene mit Ute aufgetreten ist, gleich in Thätigkeit, an ihrem gehörigen Platze. Dann unmittelbar anknüpfend die Beschreibung des Heeres (1465):

Dô si von Ôstervranken gên Swanevelde riten,
dâ mohte man si kiesen an hêrlîchen siten,
die fürsten und ir mâge, die helde lobesam.

Hier unterwegs, wo der Zug in voller Bewegung ist und in dem Lande allgemeine Bewunderung erregt, war der rechte Platz auf die glänzende Erscheinung desselben hinzuweisen. Dass dies eine ganz bewusste Ausübung von Kunst ist, dürfen wir gar nicht bezweifeln, um so weniger als es der gleichfalls sehr talentvolle Dichter des ersten Liedes gerade so macht. Als dort Siegfried seine Fahrt nach Burgundenland antritt, wird seine reichliche Ausrüstung nur ganz andeutungsweise eingeschaltet. Als sie aber in Worms einreiten und man von allen Seiten sie anstaunt wird ihr Schmuck und Reichthum in vier Strophen (72—75) ausgeführt. Der Interpolator hat dies Kunstmittel dort natürlich wieder verdorben.

Dass in unserem Liede sich jetzt Alles um Hagen concentrirt, wird uns gleich mit einem einzigen rein äusserlichen Zuge ausserordentlich klar und lebendig gemacht. Es heisst 1465, 4 f. weiter:

an dem zwelften morgen der künec zer Tuonouwe quam.

Dô reit von Tronje Hagne zaller vorderôst:
er was den Nibelungen ein helflîcher trôst.
do erbeizte der degen küene nider ûf den sant . . . .

Nun können sie nicht übers Wasser. Da bleibt das Heer zurück und Hagen geht allein seinen Abenteuern entgegen. Da erst kommt die eigentliche Beschreibung des

Helden, aber durch die Art, wie sie eingeführt wird, ist sie zur Handlung geworden (1471, 4 f.):

dô nam der starke Hagne sînen guoten schildes rant.

Er was wol gewâfent. den schilt er dannen truoc,
sînen helm ûf gebunden: lieht was er genuoc.
dô truoc er ob der brünne ein wâfen alsô breit,
daz ze beiden ecken vil harte vreislîchen sneit.

Hier wo er allein in voller Rüstung am Strome dahinschreitet, ist diese Beschreibung ausserordentlich wirkungsvoll.

Des Gegensatzes halber, und damit man einsehe, dass hier ein anderer Dichter schaltet, setze ich die Charakteristik und Beschreibung Volkers aus XIII her. Gunther besendet seine Recken, es heisst 1416. 1417:

Dô kom der küene Volkêr, ein edel spilman,
zuo der hovereise mit drîzec sîner man:
die heten sölech gewæte, ez möhte ein künic tragen.
daz er zen Hiunen wolte, daz hiez er Gunthere sagen.

Wer der Volkêr wære, daz wil i'uch wizzen lân.
er was ein edel hêrre: im was ouch undertân
vil der guoten recken in Burgonden lant.
durch daz er videlen konde, was er der spilman genant.

Diesen umständlichen, leeren und leblosen Strophen brauche ich wohl keine weiteren Erläuterungen hinzuzufügen.

Beschreibungen zuständlicher Dinge fehlen in diesem überall so knapp erzählenden Liede fast durchweg, ausser 1472 von Hagens Waffen nur noch 1493, 1. 2 von dem Ring, den er vor dem Vergen an der Schwertspitze funkeln lässt: *lieht unde schœne was er und goldes rôt.* Von Kleidern, Gewändern u. s. w., die anderen Dichtern so sehr am Herzen liegen, kommt in unserem Liede nichts vor, als dass Hagen den Meerweibern die ihren nimmt und wiedergibt, und dass die Burgunden bei der Ueberfahrt 1512, 1 *ir golt und ouch ir wât* ins Schiff tragen. Dass sie dergleichen mitgenommen haben, erfahren wir überhaupt nur aus dieser Stelle. Nirgend ist aber ein Detail davon auch nur erwähnt, nicht einmal ein Epitheton

gönnt ihnen der sonst mit Beiworten so verschwenderische Dichter, ausser 1478, 3 von den Kleidern der Meerweiber *ir wunderlich gewant,* das aber in anderem Sinne dabei steht. In XI und XIII spielen diese Dinge eine nothwendige und beachtenswerthe Rolle, und gar erst in XV sind sie unentbehrlich.

Die Diction des Liedes ist sehr anschaulich und lebendig, woran freilich die frische Kraft und Sinnlichkeit des sprachlichen Ausdrucks hervorragenden Antheil hat. Auch fehlt es nicht an Bildern die den Glanz der Darstellung erhöhen: zu 1579, 2. 3 (S. 128) gesellt sich noch 1476, 1.

Vor allem bemerkenswert ist Hagens Abenteuer am Strome: *Daz wazzer was engozzen* 1467, 1, *dô suohte er nâh den vergen wider unde dan, er hôrte wazzer giezen* 1473, 1. 2, *si swebten sam die vogele vor im ûf der fluot* 1476, 1, *strûhte an sîniu knie* 1500, 3, *daz schif flôz enouwe . ., ê erz gerihte widere* 1503, 2, *mit zügen harte swinden kêrte ez der gast* 1504, 1, *dô sâhens in dem schiffe riechen daz bluot* 1506, 2, *bî einer wilden wîden dâ lôstez mîn hant* 1508, 2, *leget nider ûf daz gras, ir knehte, daz gereite* 1510, 1. 2, *die ros si an sluogen: der swimmen daz wart guot, wan der starken ünden deheinz in dâ benam, etlîchez ouwet . .* 1511, 1, *dô flugen disiu mære von schare baz ze schare* 1530, 1 u. A. m.

Die Syntax ist sehr einfach und alterthümlich, fast lauter unverbundene Parataxe vgl. z. B. 1466: *Dô reit von Tronje Hagene . . ., er was den Niblungen . ., do erbeizte der degen küene . . ., sîn ros er harte balde . .:* überall dasselbe Subject, das aber immer in einer neuen Wendung wieder von frischem hingestellt wird, anstatt dass ein einziges den ganzen Satz beherrschte. Oder 1473 *Dô suohte er nâh den vergen . . . er hôrte wazzer giezen: losen er began. in einem schœnen brunnen tâten daz wîsiu wîp: die wolten sich dâ küelen . . .* oder 1474 *Hagne wart ir innen, er sleich in tougen nâch. dô si daz versunnen, dô was in dannen gâch. daz si im entrunnen, des wâren si vil her. er nam in ir gewate: der helt enschadete in niht mêr. .* oder 1487, 1 *Der ist sô grimmes muotes, der* (statt *und* oder *daz er . .*) *lât iuch niht genesen . .* oder 1500 *Er huop ein starkez ruoder . ., er sluoc ûf Hagenen, des wart er ungemeit* u. s. w.

Bei Personen variirt der Dichter gerne zwischen Pronomen und Substantivum, ganz ebenso wie Heinzel das aus der altgermanischen Poesie nachgewiesen hat: 1474, 4 *er nam in ir gewæte: der helt enschadete in niht mêr,* beidemal ist natürlich Hagen gemeint. 1487, 1. 2 *der lât iuch niht genesen, irn welt mit guoten sinnen bî dem helde wesen:* vom Vergen. 1492, 1. 2 *Dô ruoft er mit der krefte daz al der wâc erdôz von des heldes sterke* statt *von sîner sterke.* 1503, 4 f. *doch zôch vil kreftecliche des künic Guntheres man. Mit zügen harte swinden kêrte ez der gast:* da hier die Substantiva verschiedenen Strophen angehören, ist es weniger auffallend. Auch in 1466, 1—3 *Dô reit von Tronje Hagene . ., er was den Niblungen ein helflîcher trôst. do erbeizte der degen küene* gehören beide Theile verschiedenen Sätzen an. Nur wenige Nibelungenlieder, wie das erste, zeigen dieselbe Eigenthümlichkeit.

Andere Freiheiten der Construction sind: 1461, 3. 4 *daz ir vil langez scheiden seite in wol der muot ûf grôzen schaden ze komene.* 1579, 2. 3 *sîn herze tugende birt alsam der süeze meie daz gras mit bluomen (sc. bern* oder *berhaft) tuot.* 1511, 4 *etlîchez ouwet, als im diu müede gezam.* B verbessert *als ez müeden began,* doch weist *als ez ir müede gezam* von C wieder auf A zurück; auch 1573, 4 *die wolten sich dâ küelen unde badeten iren lip* erschien dem Bearbeiter von C ungehörig, so dass er es in *die wolten sich dar inne unde . .* abändert. Einigermassen fühlbare Parenthesen sind 1493, 2 und 1500, 2.

Im ganzen ist der Stil des Liedes ein ruhiger, doch begegnen Ausrufe mit *hei wie!* 1504, 4, *owê wie!* 1573, 4, *owê* 1573, 1 und dem weniger starken *jâ* 1459, 4. 1485, 2. 1510, 4. 1527, 2. 1573, 2. 1576, 2. Ebenso *nein durch got den rîchen* 1497, 1 und das adhortative *daz!* 1458, 3. Der Dichter selbst spricht aus erster Person nur 1447, 2 *als ich vernomen hân,* ganz im Beginne seiner Erzählung, und ganz am Schlusse der eigentlichen Fahrt 1567, 1 *Wir kunnen niht bescheiden wâ si sich leiten nider.*

Appositionen sind besonders häufig in der Anrede: 1449, 2 *ir soltet hie belîben, helde guote,* 1453, 2 *swenne ir gebietet,*

helde, 1471, 1 *belîbet bî dem wazzer, ir stolzen rîter guot,* 1483, 4 *nu zeig uns überz wazzer, aller wîseste wîp,* 1510, 1. 2 *leget nider ûf daz gras, ir knehte, daz gereite,* 1527, 1 *nu enthalt iuch, ritter unde kneht,* 1574, 3 *die habe dir, helt, ze minnen.* Andere Fälle sind 1447, 1 *der vogt von dem Rîne cleidete sîne man, sehzec unde tûsent . . und niun tûsent knehte* und 1576, 2. 3 *jan hânt niht mêre sorge dise degene, wan um die herberge, die künige und ir man.* Einmal findet sich Häufung zu zweien: 1465, 2. 3 *dâ mohte man si kiesen an hêrlîchen siten, die fürsten und ir mâge, die helde lobesam.*

Das stärkste Beispiel von gehäuften Epitheten ist 1500, 1 *ein starkez ruoder, michel unde breit,* sonst 1457, 1. 2 *einen man küene und getriuwen,* 1471, 1 *ir stolzen rîter guot,* 1506, 1 *die edelen rîter guot.* Für die Helden gelten die üblichen Beiworte. Hagen heisst *der starke, der küene, der übermüete, der Tronjære, des künic Guntheres man* (1503, 4), er nennt sich *der Elsen man* (1492, 3), die höfliche Meerfrau die ihn ihrzt, heisst ihn *edel rîter Hagene* (1475, 2) die andere ehrlichere die ihn duzt bloss *Hagne, Aldriânes kint.* Gunther ist der *vogt von dem Rîne* 1447, 1 oder *der künic* 1465, 3, Dankwart *der helt von Burgonden lant* 1464, 4, Ute ist *diu edele,* aber auch *diu schœne:* 1448, 3 *zuo der schœnen Uoten* (*alten küniginne* C) und 1457, 1 *diu kint der schœnen Uoten die heten einen man (Rûmolt der kuchenmeister, ein vil küene man* C); die Burgunden sind *die snellen recken* 1461, 1. 1462, 1.

Sprüchwörtlich ist *diu gir nâch grôzem guote vil bœsez ende gît* 1494, 2 und etwa *man sol vriunden volgen: jâ dunket ez mich reht* 1527, 2. Vgl. auch 1461, 4 *daz herze niemer sampfte tuot.*

Mehr oder weniger formelhafte Ausdrücke oder Wendungen sind: 1451, 2 *guoter helde hant,* 1453, 4 *sît wart von im verhouwen manic helme unde rant* vgl. 144, 4 *hie wirt von in verhouwen vil manic helm unde rant,* 1458, 1 *ein helt zer hant,* 1458, 2 *liute und ouch diu lant,* 1460, 4 *daz muose sît beweinen vil manic wætlich wîp* = 199, 4; 1464, 1 *dô schicten si die reise gên dem Möune dan* vgl. 831, 1 *dô schicten si die reise mit den knehten dan,* 1465, 3 *die helde*

lobesam vgl. 368, 4, 1466, 1 *zaller vorderôst* vgl. 1483, 4 *aller wîseste wîp,* 1510, 3 *der aller beste verge,* 1466, 2 *er was den Niblungen ein helflîcher trôst* vgl. 1664, 4; 1467, 4 *vil manic rîter gemeit,* 1500, 2 *des wart er ungemeit,* 1471, 4 *sînen guoten schildes rant,* 1472, 4 *daz ze beiden ecken vil harte vreislîchen sneit* = 74, 4, 1473, 3 *wîsiu wîp,* 1474, 3 *des wâren si vil hêr,* 1478, 1 *der rede was dô Hagne in sînem herzen hêr,* 1513, 1 *tûsent rîter hêr,* 1478, 3 *ir wunderlich gewant,* 1480, 4 *die habent den tôt an der hant,* 1494, 4 *den swertgrimmigen tôt (sint den grimmigen* C), 1513, 4 *des küenen Tronjœres hant,* 1527, 1 *ritter unde kneht,* 1530, 1 *dô si begunden sorgen ûf den herten tôt,* 1512, 4 *vil manegen zieren recken,* 1500, 4 *sô rehte grimmer verge.*

Weiter hebe ich noch hervor 1450, 1. 2 *Swer sich an troume wendet (swer geloubet troumen* C) *der enweiz der rehten mœre niht ze sagene,* 1452, 2 *mit ungefuoge (mit ungefüegen worten* BC), 1451, 2 *dâ mag wol dienen künige (künigen* BC) *guoter helde hant,* 1453, 2 *swenne ir gebietet* (Mhd. Wb. 1, 187ᵃ; *wellet* C), *helde, sô sult ir grîfen zuo* vgl. 1456, 2 *dô griffen si dô zuo,* 1456, 1 *busûnen, floitieren (floiten unde videlen* C), 1462, 3 *beidenthalp der berge (des Rînes* C), 1484, 1 *sît du der verte niht wellest haben rât* = 1512, 2; 1476, 2 *des dûhten in ir sinne starc unde guot* vgl. 1487, 2, 1492, 2 *daz al der wâc erdôz,* 1512, 4 *in daz unkunde lant,* 1527, 1 *nu enthalt iuch (engâhet niht ze sêre* C), 1527, 3 *vil ungefüegiu mœre,* 1530, 2 *des wurden snelle helde missevare.* Versmalerei in 1467, 1 *daz wazzer was engozzen* und 1461, 1. 2 *sich ûz huoben: ein michel uoben.* Sprachlich bemerkenswert ist der alterthümliche Genetiv 1487, 4 *disses* vgl. Grimm Gr. I 796 und Bücher Moses bei Diemer 33, 21 sowie die Anmerkung dazu. Ueber *trûten* und *uoben* s. Lachmann Anm. zu 1462, 2.

In der Schrift über die ursprüngliche Gestalt der Nibelungen Not (Kl. Schriften I, 18 f.) nahm Lachmann noch an, dass die Beschreibung der Fahrt mit 1567 beendet, und dass 1571—1581, das Abenteuer mit Eckewart, ein später hinzugefügtes Verbindungsstück zwischen XIV und XV sei und

aus einer andern Sage stamme. Er stützte sich dabei auf die richtige Beobachtung, dass der Dichter dieses Stückes von den früheren Liedern, in denen Eckewart vorkomme, nichts gewusst haben könne, da er hier als eine neue Person vorgeführt werde und die Burgunden ihn auch nicht weiter zu kennen scheinen. Weiter, bemerkt Lachmann, habe der Verfasser desselben die späteren Lieder entweder noch nicht gelesen, oder wenigstens nicht beachtet, da Eckewart hier die Burgunden ausdrücklich warne (1573, 2. 1575), während späterhin (in XV 1665) doch angenommen werde, dass diesen nichts davon bekannt sei. Lachmanns erstes Argument kommt für uns in Wegfall und wird nur ein Zeugnis, dass der Verfasser von XIV das elfte Lied nicht gekannt hat. Aber dass zweite darf nicht übersehen werden und fordert zu nochmaliger Erwägung auf.

Mir scheint es auch noch nicht ausser allem Zweifel zu stehen, ob unser Lied in seiner ursprünglichen Composition nicht wirklich an dem Punkte aufhörte, wo Lachmann früher annahm: mit der Gewissheit des Unterganges, die sich im Heere verbreitet und einer Schlusswendung etwa wie sie Strophe 1567 enthält, jedoch statt 1567, 4 einer Hindeutung auf die Ankunft der Nibelungen bei den Hunnen. Nur so scheint mir eine volle innere Einheit aller Thatsachen vorzuliegen.

Der Verfasser der Dietrichssage ist durchaus im Rechte, wenn er das Abenteuer mit Eckewart schon als den Anfang einer neuen Begebenheit behandelt, der ganz deutlich nur die Ereignisse in Bechelaren einleiten soll. So lange das alte Gedicht noch selbständig für sich bestand kann die Episode unmöglich darin eine Stelle gefunden haben, wenigstens nicht so wie sie uns vorliegt. Oder ist es ein natürlicher Abschluss, wenn hier Hagen dem Eckewart die Lage der Burgunden vorstellt, die um eine Herberge benöthigt seien und Eckewart verheisst, dass er sie zu dem trefflichsten Wirthe führen wolle, worauf Gunther noch eine förmliche Botschaft an Rüdiger bestellt; wenn dann Eckewart abgeht, um sie auszurichten und zuletzt nur noch bemerkt wird, dass Rüdiger durch diese Nachricht sehr erfreut worden sei? Kann unsere Spannung directer für das zunächst folgende in Anspruch genommen

werden? Das Lied scheint ja mitten in der Erzählung abzubrechen, denn auch, dass mit XV ein neuer Dichter von vorne anhebt, ist unzweifelhaft. Und das Interesse, das jetzt in uns erwacht, ist grundverschieden von demjenigen, das der Sänger bisher in uns genährt hatte: wir waren mit banger Theilnahme dem Schicksale dieser Helden gefolgt, die so sichtlich vor unsern Augen in ihr eigenes Verderben rennen, und die am Ende sich selbst nicht mehr darüber täuschen, nachdem sie noch die letzte ausdrückliche Bestätigung ihres Schicksals erhalten haben. Und nun plötzlich soll sich eine neue Perspective eröffnen voll angenehmer Erwartungen auf Gastfreundschaft bei einem freigebigen Fürsten (1580, 3), dessen Ruhm weit und breit bekannt ist? Das Lied, das so düster, so schwer und ahnungsvoll anhebt, in dem Schlag auf Schlag ein Unglückszeichen dem anderen folgt, soll so friedlich und versöhnlich ausklingen? Wir sollen all das vergessen, was uns geängstigt hat und uns auf neue wolthuende Erlebnisse freuen? Ich glaube nicht. Der Dichter würde nach meiner Empfindung damit seine eigenen schönsten Wirkungen zerstören.

Das Verwandte das diese Strophen zu dem übrigen Inhalt des Liedes hinzufügen, ist die Warnung Eckewarts und sie war auch der Grund, weshalb dieser Abschnitt an das vierzehnte und nicht an das fünfzehnte Lied angelehnt wurde. Wann dies geschah, ist freilich bei den sicher langen und wechselvollen Schicksalen des alten Gedichtes nicht zu bestimmen, jedesfalls aber zu einer Zeit als XIV nicht mehr allein für sich, sondern bereits gemeinsam mit einem dem fünfzehnten analogen verbreitet wurde.

Auch in stilistischer Hinsicht zeigen die Strophen 1571 bis 1581 neben einzelnen Uebereinstimmungen doch auch manche Besonderheiten. Str. 1572 die das Auftreten Eckewarts vermitteln will, ist sehr viel schlechter und inhaltloser als alle anderen. Wir müssen sie mit Lachmann als eine Interpolation ansehen. Dann gewinnt zwar die Einführung des Helden etwas so Abgerissenes, wie es der Kunstart des Liedes entsprechend ist, und auch das archaisch klingende Gleichnis 1579, 2—3 passt recht wohl dazu. Im Uebrigen

aber glaube man einer etwas breiteren Rede zu begegnen. vgl. die wiederholte Warnung *jâ riuwet mich vil sêre der Burgonden vart* 1573, 2 und *iuch riuwet mich vil sêre zen Hiunen iuwer vart* 1575, 2 und auch sonst scheinen besonders 1577. 1581 ausführlicher zu sein, als es in XIV der Fall ist. Die Wendungen klingen mehrfach an den Anfang von XV an: 1578, 2 *daz ir ze hûse selten baz komen birt* vgl. 1586, 4 *koment si mir ze hûse*. 1588, 2 *daz mir koment ze hûse*, 1590, 4 *daz in ir triuwen brüeder dar ze hûse solten komen.* 1579, 4 verheisst Eckewart von Rüdiger *sô er sol helden dienen, sô ist er vrœlich gemuot* und 1586, 4 sagt dieser von sich selbst, wenn die Könige meine Dienste annehmen wollen *des bin ich vrœlich gemeit*, und als er 1587, 4 erfährt, wie viel der Gäste sind *dô wart er vrœlich gemuot.*

SIEBENTES KAPITEL.

DAS FÜNFZEHNTE LIED.

Das fünfzehnte Lied, das unzweifelhaft jüngeren Alters ist als das vierzehnte, hat dieses oder ein ihm entsprechendes zur unbedingten Voraussetzung, wenn auch die Eingangsstrophe sich als ein sehr deutlicher Anfang kennzeichnet. Der von Lachmann hervorgehobene Widerspruch betreffs der Warnung wird durch die Annahme verschiedener Verfasser hinreichend erklärt. Und vollends beruht es nur auf einer Verwechselung mit dem Kämmerer der Kriemhild, wenn 1582, 3 auch der Warner Eckewart *ein Kriemhilde man* heisst, während nach 1573, 4 Rüdiger sein Herr ist (S. 7).

Das vierzehnte und das fünfzehnte Lied stehen in einem Gegensatz von schneidender Schärfe, der in der Beschaffenheit des Stoffs nicht entfernt seine Erklärung findet. Wie wenig hier die dichterische Behandlungsweise von den Thatsachen selbst abhängig zu sein brauchte, zeigt die gleichmässigere Erzählung der Saga, die zwischen beiden Abschnitten keinen sehr merkbaren Unterschied empfinden lässt. Auch in der Not haben erst Jugend auf der einen und hohes Alter auf der andern Seite und vor Allem zwei dichterische Individualitäten, die das Verschiedenartigste können und wollen, denjenigen Gegensatz herbeigeführt und vollendet, der uns vorliegt, der sich bis in die kleinsten Eigenthümlichkeiten dichterischer Kunstart abstuft, so dass an einen absichtlich herbeigeführten Umschlag des Tones nicht gedacht werden kann.

Hier begegnet uns wiederum ein anmuthiges, zartes, in wolgefälliger Breite und Ausführlichkeit dahinfliessendes Lied. Es ist ohne scharfe Besonderheiten und Charakteristika. Es ist weit entfernt von der heroischen Auffassung, der eckigen und abgerissenen Manier, der strengen Kunstart, der alterthümlichen Sprache und Metrik des vorigen Liedes: überall herrscht dieselbe gleichmässige und beredte Fülle der Erzählung, dieselbe graziöse und edle Einfachheit der Gedanken, ein ungestörtes Ebenmass aller Theile. Die Lieder verhalten sich zu einander wie ein lieblicher Claude Lorrain zu einer schweren Ruysdaelschen Landschaft.

Obgleich der Bericht der Saga sich auch hier nahe mit dem Inhalt der Not berührt, ist der Fortschritt auf Seiten der letzteren unverkennbar: in ihr treten eine Reihe neuer dichterischer Pläne und Wirkungen hervor die in bewusstem Hinblick auf die späteren Ereignisse, den Untergang der Nibelungen, eingeführt sind. Dem Verfasser schwebte der Inhalt unseres zwanzigsten Liedes vor Augen, dieses selbst wird ihm noch unbekannt gewesen sein. Zu jenen Begebenheiten bezweckt er einen unverkennbaren Contrast. Die ungetrübte Herzlichkeit, die das Lied so wolthätig durchströmt, gibt uns erst das rechte Gefühl wie grauenhaft und unmenschlich das Ende ist. Wie konnte auch das Tragische des Schicksals, dass die festeste Freundschaft sich in tödtliche Feindschaft verkehren muss, erschütternder vorbereitet werden, als wenn uns noch kurz zuvor dieselben Personen gezeigt werden, wie sie in heiterer Geselligkeit und ahnungslosem Frohsinn sich begegnen und noch neue engere Bande der Blutsfreundschaft zu schliessen sich anschicken? Darum trübt in der Not kein einziger Schatten das gastliche Fest. Wären, wie noch in der Thidrekssaga, die Burgunden schon hier auf Bechelaren gewarnt und von Sorgen und bangem Zweifel erfüllt, dann würde die poetische Wirkung des Liedes eine weit geringere sein. Darum liess der Dichter im Widerspruch zur Sage (vgl. S. 8) die ausdrückliche Warnung erst an Etzels Hof durch Dietrich stattfinden.

Auch die Wirkung einzelner Motiven wird bereits in entsprechender Art vorbereitet: während bei der Abreise alle

übrigen Helden nach höfischem Brauch von der Markgräfin ihre Geschenke bekommen, muss Gernot hier das Schwert, durch welches Rüdiger nachher den Tod erleidet, als Zeichen ihrer Gastfreundschaft aus dessen eigenen Händen erhalten. In der Saga ist Rodingeir der ausschliessliche Geber. Letztere scheint nur darin unursprünglich, wenn sie einen Theil von Gernots Rolle auf den in ihr sehr bevorzugten Giselher überträgt.

In einem Liede mit solcherlei Interessen dürfen wir von vorn herein auch sicher sein eine grosse Vollständigkeit der Erzählung sowie Ausführlichkeit der Darstellung, stetige Rücksicht auf Sitte und Etikette, Sinn für äussere Charakteristik, Vorliebe für Zuständliches und dessen Beschreibung anzutreffen. Das ist im Gegensatz zum vierzehnten Liede hier auch überall der Fall. Einen wie breiten Raum nimmt z. B. Rüdigers *milte* und Gastfreundschaft in Anspruch. Als Eckewart ihm die Nachricht von der Ankunft der Burgunden bringt, äussert er wiederholt seine lebhafte Freude, dass ihm nun endlich sein Wunsch in Erfüllung gehe, den Königen und ihren Recken nach Herzenslust dienen zu können (1586. 1588). Er eilt zu seiner Frau und bestellt auch hier den Ankömmlingen einen warmen Empfang. Während die Frauen sich schmücken, reitet er mit seinen Rittern ihnen entgegen, begrüsst die Helden aufs Beste und erneut seine alte Bekanntschaft mit Hagen (1597). Dankwart, als Marschall, äussert seine Verlegenheit: wenn Rüdiger sie auch wohl aufnehmen wolle, wer denn aber des grossen Gesindes pflegen werde. Gleich sorgt Rüdiger auch dafür und verheisst, dass diesen nichts abgehen solle, er stehe für Alles ein. Am nächsten Tage wollen die Burgunden fort, wieder bemerkt Dankwart, woher denn der Wirth all die Vorräthe nehmen könne, um so viel Recken zu beköstigen, aber Rüdiger versichert, dass er sie ohne Schwierigkeit noch 14 Tage verpflegen wolle. So bleiben sie bis zum vierten Morgen da.

Alle Einzelheiten der Vorgänge werden in erschöpfender Weise berichtet, so dass es für die Phantasie des Hörers kaum noch eine Lücke auszufüllen gibt. Wir begleiten die Personen auf Schritt und Tritt und sind immer aufs Ge-

naueste über sie orientirt. Als Rüdiger die Nachricht durch Eckewart erhalten hat, bemerkt der Dichter 1589, 4: Frau Götlind, die in ihrer Kemenate sass, wusste noch nichts davon. Der Markgraf begibt sich nun dahin und findet sie auch wirklich dort mit ihrer Tochter. Hier wird dann schon die Art des Empfanges durch die Frauen ganz so festgestellt, wie sie 1604 f. stattfindet. Nun gehen die Frauen an ihre Toilette, 1593. 1594, so dass wir von allem Bescheid wissen, wenn nachher beschrieben wird, wie schön und geschmückt sie sind als Rüdiger die Gäste zu ihnen führt 1601—1603. Bis ins Einzelne wird uns der reizende Empfang ausgemalt. Die Helden werden schon vor der Burg erwartet, die Markgräfin und ihre Tochter küssen die angesehensten derselben, wie es verabredet war. Als die Reihe dabei aber an Hagen kommt und die junge Markgräfin ihm ins Gesicht schaut, da erschrickt sie über sein rauhes Aussehen, wird *bleich unde rôt* und will es nicht, folgt schliesslich aber doch dem Wunsche ihres Vaters. Ob der Dichter von XIV uns wohl diese anmuthige Regung eines schüchternen Mädchenherzens berichtet hätte, oder die andere, dass sie rathlos nicht mit der Sprache heraus will, als sie gefragt wird, ob sie den Giselher zum Mann haben wolle: *si schamte sich der vrâge, sô manec maget hât getân* 1622, 4. Weiter wird uns dann auch immer wieder ganz genau berichtet, wie lange sie bei den Gästen weilt, wann sie geht und wann sie wiederkommt.

Als am Abend [illegible] die Burgfrauen sich wieder in ihre Kemenate zurückziehen, werden die Gäste [illegible] man für sie [illegible] den [illegible] ganzen Tag. [illegible] frühstücks [illegible] es ist das [illegible] anders ist der zweite Theil [illegible] Burgunden [illegible] seinem Herren [illegible] Dietrich [illegible] Pferde [illegible] sie in der [illegible] Herren und [illegible]

ehrenvoll man sie empfangen müsse. Dietrich begrüsst einen jeden einzeln: Günther, Giselher, Gernot, Hagen, Volker und Dankwart (1662), ganz ebenso wie vorhin (1584. 1585) Eckewart an Rüdiger die einzelnen Empfehlungen der Helden nach einander ausgerichtet hatte. Dann folgt noch die Warnung, die dem Günther besonders gar nicht einleuchten will, aber Hagen fordert ihn doch auf, sich von Dietrich Alles sagen zu lassen, was er wisse. Das geschieht auch. Thatsächlich sagt Dietrich aber hier nur (1668) noch einmal, was er schon gerade vorher (1662, 4) bemerkt hatte, dass er die Kriemhild alle Morgen um Siegfried klagen und weinen höre.

Zur Etikette des damaligen gesellschaftlichen Lebens gibt das Lied so viel Beiträge wie kein anderes. Alles, was wir auf Burg Bechelaren sehen und erleben, ist das Ideal ritterlicher Sitte und Geselligkeit: der gastfreundliche und freigebige Rüdiger, die schönen geschmückten Frauen, die höfischen Burgunden. Als Rüdiger den Eckewart auf seine Burg kommen sieht, geht er ihm bis an die Pforte entgegen. Dieser gürtet aber erst sein Schwert ab und stellt es weg, bevor er eintritt (1583, 1. 2), gerade so wie es auch im Beovulf die Ankömmlinge in Hrodgars Halle machen (325 f.). Hierher gehört die Kussbegrüssung der vornehmsten Helden durch die Frauen. Dann geht Götelind an der Seite des ältesten Königs, Gunthers, in die Burg zurück, ebenso der Wirth mit Gernot und seine Tochter mit Giselher. Nun wird berichtet, dass *nâch gewonheite* Ritter und Frauen vor Tische sich trennten, nur die Markgräfin geht, um die Gäste zu ehren, zu diesen zurück, ihre Tochter bleibt bei den *kinden, dâ si von rehte saz* (1610. 1611), nachher werden *die schœnen* wieder zurück in den Saal gebracht. Es beginnt die gesellschaftliche Unterhaltung, mit Scherzen und heiteren Einfällen, *gemelîcher sprüche wart dâ niht verdeit* 1612*:

* Weinhold Deutsche Frauen S. 387. Wilmanns Beiträge S. 9 verwirft eines anders construirten Zusammenhanges halber, den er nachher doch selber wieder aufgibt, diese gute und tadellose, im reinsten Charakter des Liedes gehaltene Strophe, um dafür die kahle, zusammengeflickte, im sprachlichen Ausdruck hülflose Strophe 1618 (2. 3 *man . . man*, 3 *wibe . . wip*, 4 *ze minnen . . . minneclichen)* aufzunehmen.

Höfische, geistreiche Conversation, wie die Minnedichtung sie voraussetzt, ist das noch nicht. Besonders lässt Volker als *spilman* sein gesellschaftliches Talent glänzen. Er leitet die Verlobung Giselhers ein und er beginnt sie sehr galant mit einem Lobe der Hausfrau, das er an den Hausherrn richtet. *nâch gewonheite* werden die Ceremonien der Verlobung vorgenommen: wenn die Helden zurückkämen, solle Giselher die junge Markgräfin heimführen, *daz ist gewonlîch*. Die Reihe der Beschenkungen beschliesst die Volkers, und es ist ein hübsches aus dem Leben gegriffenes Bild, wenn er seine Fidel nimmt und *gezogenlîche* vor die Markgräfin tritt: *er videlte süeze dœne und sanc ir sîniu liet* (1643). Um den Sänger zu belohnen, lässt diese dann eine Lade bringen, nimmt zwölf Armbauge heraus und legt sie ihm selber um den Arm, diese solle er ihrethalben bei Hofe tragen und wenn er zurückkehre, berichten *wie ir mir habet gedienet dâ ze der hôchzît*. Das ist wirklicher Frauendienst. Sie scheiden mit Küssen und Umarmungen. Aber auch am hunnischen Hofe wird in diesem Liede die Etikette noch aufrecht erhalten. Als Hagen den Dietrich erblickt, geht er zu seinem Herren und sagt ihm *gezogenlîche:* vor den Helden, die da kämen, müsse man sich vom Sitze erheben und ihnen entgegen gehen; und auch nachher, bei der Warnung, bittet er den Gunther, mit Dietrich über ihre Verhältnisse Rücksprache zu nehmen: er selbst nimmt höflicher Weise keinen Antheil an der Unterredung der Fürsten. Das ist nicht mehr der ungestüme Hagen des vorigen Liedes der den Königen das Wort vor dem Munde abschneidet (1450), der überall aus eigener Machtvollkommenheit handelt (bes. 1471) und für Gernot 1510 nicht mal eine Antwort übrig hat.

Man sieht, es ist eine ausserordentlich feine und durchgebildete Sitte, die mit Präcision gehandhabt wird. Das Leben ist so zubereitet, dass der höfische Minnedienst nunmehr seinen Einzug halten kann. Die junge Markgräfin ist die wichtigste Person des Liedes. Die Gäste verwenden von ihr kaum einen Blick und bedauern, wenn sie auf kurze Zeit ihrer Gesellschaft entzogen wird. Aber die Formen des Verkehres bewahren trotz aller Feinheit doch noch eine ge-

wisse Ungezwungenheit. Der Dichter bemerkt über die Beliebtheit der jungen Markgräfin *daz kunde ouch si verdienen: si was vil hôhe gemuot*, das heisst aber noch voll freudigen Lebensgefühles, das aus Blick und Gebärde hervorbricht. Etwas discreter äussert sich Volker 1614, 4 *diu ist minneclich ze sehene, dar zuo edel unde guot.* Schon früher hatte Rüdiger die beiden Frauen gebeten, sie sollten *bî den recken in zühten güetlîchen sîn* d. h. vertraulich und ungezwungen, soweit es die Sitte erlaubt. Aber die Burgunden lassen es auch an sich nicht fehlen: 1602, 4 *hey waz man grôzer zühte an den von Burgonden vant!* Besonders ist Volker *an zühten wol bewart* 1592, 2. Er ist neben der jungen Markgräfin die Lieblingsfigur des Dichters.

Alle Personen bedienen sich des 'Ihr', nur Gunther und Dietrich duzen einander (1664, 4. 1667, 3).

In entsprechendem Stile gehalten sind auch die Schilderungen die der Dichter einfliessen lässt. Drei ausführlichere Beschreibungen kommen vor. Die Frauen bei der Toilette 1593. 1594 die es nicht nöthig haben Schminke anzuwenden (*gevelschet vrouwen varwe vil lüzel man dâ vant),* die golddurchwirkte Bänder, reiche Schapel auf dem Haupte tragen, damit die Winde nicht ihr schönes Haar zerwehen; *si wâren hübsch unde clâr ... den was wol ze wunsche geschaffen der lîp* 1603, 2 versichert uns der Dichter. Und nachher beim Empfang hören wir noch viel von den schönen Kleidern und Ringen und Edelsteinen, die weithin leuchten 1601—1603. Endlich beschreibt uns noch Strophe 1640 ein Waffenstück, den Schild den Hagen empfängt: er hatte einen Ueberzug von lichtem Fell und war mit edelem Gesteine besetzt. Einen schöneren Schild hatte nie der Tag beschienen, und wenn man ihn hätte kaufen sollen, so wäre er wohl tausend Mark werth gewesen. Einen grösseren Abstand gibt es nicht als zwischen der Art wie in dieser Strophe und wie in XIV Hagens Waffen beschrieben werden. Viel anschaulicher wird uns dies alte Rüststück durch den zarten Gegensatz, den es erhält: Götelind steht selber auf und erfasst es mit ihren *vil wîzen handen* und bringt es dem Hagen (1639, 2). Auch bei

Giselher gedenkt der Dichter seiner weissen Hände, mit denen er seine Braut umarmt (1623, 3).

In demselben Sinne sind die Epitheta und appositionellen Bestimmungen ausgewählt: 1601, 1, 2 *diu edel marcgrâvinne mit ir schœnen tohter,* 1601, 3 *minneclîche vrouwen und manic schœne meit,* 1613, 4 *ein wîp sô rehte schœne,* 1608, 2 *diu was sô wol getân,* 1622, 1 *die minneclîchen meit,* 1648, 3 *schœniu wîp,* 1649, 4 *manic wætlîchiu meit,* 1648, 1. 1660, 4 *minneclîche,* 1592, 2 *an zühten wol bewart,* 1586, 4 *des bin ich vrœlîch gemeit* vgl. 1587, 4 *vrœlîch gemuot.* Der einfachsten Art sind auch die mehr epischen Beiworte der Helden. Die Könige sind fast immer nur *edel, hêr* und *rîch,* nur Dietrich heisst den Gunther 1664, 4 *trôst der Nibelunge* wie im vorigen Liede 1466, 2 Hagen genannt wurde. Giselher ist auch *der junge* 1606, 2. 1623, 4 und Gunther einmal (wie Volker 1669, 2) *der küene man* 1606, 3. Volker ist der *videlære* 1669, 2 und Hagen nennt die Amelunge *snelle degene* 1659, 2, unter ihnen befindet sich 1657, 2 *vil manic degen starc;* vgl. noch 1612, 4 *ein degen küene unt gemeit,* 1622, 3 *den wætlîchen man,* 1651, 1 *der rîter vil gemeit,* 1656, 4 *die rîter küene unt gemeit.* Verbindung zweier Epitheta begegnet 1612, 4. 1624, 1. 1656, 4. 1667, 3.

Noch entschiedener gehören höfischer Kultur an: 1648, 2 *tugent* im ritterlichen Sinne, 1607, 2. 1610, 2 *rîter unde frouwen,* 1608, 3 *vil manic rîter guot,* 1589, 1. 1660, 2 *ritter unde kneht,* 1621, 2 *vil manic jungelinc,* 1608, 3 *jâ trûtes in den sinnen,* 1630, 2. 3 *Rüedegêr der kunde wênic iht gesparn von sîner milte,* 1663, 3 *holden haben,* 1586, 1 *mit lachendem muote,* 1594, 1 *gevelschet vrouwen varwe,* 1594, 3 *schapel rîche,* 1594, 4 *hübsch unde clâr,* 1593, 2. 1601, 4 *hêrlîchiu kleit,* 1594, 2 *von golde liehtiu bant,* 1594, 3 *ir schœne hâr,* 1602, 1 *daz edele gesteine,* 1602, 2 *ûz ir vil rîchen wæte,* 1629, 4 *beidiu ros unde kleit,* 1640, 1 *hulft von liehtem pfelle, — von edelem gesteine,* 1657, 4 *vil manic hêrlich gezelt,* 1607, 3 *guoten wîn,* 1593, 2 *ûz den kisten.*

Ziemlich eng in der Construction verknüpft sind Str. 1644. 1645, was gegen den feststehenden Gebrauch fast aller übrigen Lieder verstösst.

Von syntactischen Erscheinungen mache ich aufmerksam auf die tautologische Redeweise in 1583, 3. 4. 1593, 1. 1617, 1. 2. Die Ausrufe mit *jâ* 1607, 4. 1608, 3. 1617, 2. 1628, 2. 1651, 2 und *hey waz* 1602, 4, vgl. 1586, 2. 1588, 1 *nu wol mich*, 1638, 2 *daz wolde got von himele,* fühlbare Parenthesen 1624, 2. 1644, 2. 1660, 1. 1665, 2. Weiter die besondere Freiheit mit der derselbe Satz in die nächste Zeile hinübergeleitet wird 1623, 2. 3 *vil schiere dô was dâ — mit sînen wîzen handen, der si umbe slôz, Gîselhêr der junge,* 1629, 2. 3 *dô wart dâ getân — von des wirtes milde, daz verre wart geseit,* 1631, 2. 3 *dô kom zuo in dâ vor — vil vremder recken.* Sonst merke ich noch an 1640, 3 *von edelem gesteine* steht ausserhalb der Konstruktion, 1592, 3 *die sehse sult ir küssen und diu tohter mîn,* 1593, 4. 1595, 2 *dâ wart vil michel flîzen (gâhen) — getân,* 1622, 2 *ob si den reken wolde**, 1637, 3 *dô dâhte si vil tiure,* das alterthümliche conditionale *und* 1616, 4. Der Dichter redet in eigener Person 1595, 1 *in solhen unmuozen sul wir die vrouwen lân,* 1644, 2 *von vriuntlîcher gâbe muget ir hœren sagen,* 1661, 2 *hie muget ir hœren gerne waz der degen sprach* und 1600, 4. 1649, 3 *ich wæn,* vgl. noch 1621, 4 *si gedâhten in ir sinnen sô noch die tumben gerne tuont* und 1622, 2 *sô manic meit hât getân.*

---

* sc. *hân ze manne.* Diese Ellipse ist uns noch heute ebenso geläufig wie die andere Nib. 49, 4 *sô wil ich Kriemhilden nemen* (sc. *ze wîbe).*

ACHTES KAPITEL.

DAS SECHZEHNTE UND SIEBZEHNTE LIED.

Nirgend liegt wohl die Folgerichtigkeit von Lachmanns Nibelungenkritik deutlicher zu Tage als bei der nun zu behandelnden Partie des Gedichtes, wo er drei verschiedene, durcheinander geschobene Lieder heraus erkannte und absonderte und sie in ihre alte zerstörte Ursprünglichkeit wieder zurückversetzte.

An dieser Stelle der Sage scheint auch die Volksdichtung eine besondere Ueppigkeit entfaltet zu haben. Mehrmals finden wir auf verschiedene Art, aber in gehaltvollen und vortrefflichen Berichten, den ersten Empfang der Nibelungen am hunnischen Hofe erzählt. Es wird nöthig sein, den Inhalt der sich berührenden Lieder herzusetzen.

Fünfzehntes Lied, Ende des ersten Theils: Rüdiger schickt einen Boten voraus, der überall die Nachricht von der Ankunft der Burgunden aussprengt (1651. 1652).

Sechzehntes Lied, Anfang: Voraus eilende Boten bringen an Kriemhild und Etzel die Meldung von dem Eintreffen der Nibelungen. Etzel freut sich. Kriemhild erblickt vom Fenster aus ihre Verwandten und wird gleichfalls froh. Sie verheisst denen ihre Schätze, die ihres Unglücks gedenken wollen (1653—55).

Fünfzehntes Lied, Schluss: Hildebrand erfährt die Ankunft der Burgunden. Dietrich mit den Amelungen reitet ihnen entgegen und warnt die Ahnungslosen. Hagen meint, an den Ereignissen lasse sich nun doch einmal nichts ändern. Dietrich theilt ihnen mit was er weiss, dann wollen sie *ze hove rîten* (1656—1669).

Sechzehntes Lied, Fortsetzung: Die Burgunden reiten zu Hofe. Alles wundert sich über Hagens Aussehen. Die Gäste werden einquartirt, die Knechte auf Betreiben der Königin gesondert in der Herberge. Etzel befiehlt dem Dankwart, für das Gesinde Sorge zu tragen (1670—1674).

Siebzehntes Lied, Anfang: Kriemhild geht mit ihrem Gefolge den Nibelungen zum Empfange entgegen, küsst aber nur den Giselher. Hagen schöpft Verdacht und bindet seinen Helm fester. Er wird von Kriemhild gleich feindlich begrüsst, sie fragt ihn, wo er den Nibelungenhort gelassen habe. Hagen giebt die trotzige und verletzende Antwort. Kriemhild will den Helden ihre Waffen abnehmen lassen, Hagen weist sie ab. Kriemhild ahnt, dass die Burgunden gewarnt seien und Dietrich gesteht, es gethan zu haben. Sie geht voll Ingrimm ab (1675 - 1687).

Sechzehntes Lied, Schluss: Dietrich und Hagen fassen sich bei der Hand, ersterer drückt sein Bedauern über die Ankunft der Burgunden aus. Der König erschaut sie und wundert sich, wen Dietrich so freundlich empfange. Ein Hunne sagt, dass es der grimme Hagen sei. Etzel erinnert sich an ihn und Walther von Spanien. Hagen und Dietrich trennen sich. Während die übrigen Helden noch auf dem Hofe stehen bleiben geht Hagen mit Volker über den Hof, sie setzen sich vor das Haus auf eine Bank. Beide werden von der Menge angestaunt. Auch Kriemhild erblickt sie, gedenkt des ihr zugefügten Leides und weint. Ihre Umgebung wundert das, dann geloben sie ihrer Herrin Beistand gegen ihre Feinde. 60 Mann rüsten sich und wollen den Hagen erschlagen. Kriemhild geht unter Krone mit. Volker will aufstehen, ist noch ungewiss ob Kriemhild ihnen *gehaz* sei, aber das kriegerische Aussehen der Schaar

ist ihm verdächtig. Hagen weiss, dass Alles auf ihn gemünzt ist. Sie stehen nicht auf, sondern legen ihre Waffen zurecht. Kriemhild fragt, wie Hagen uneingeladen habe so kühn sein können mitzukommen. Hagen erwidert, er sei der Gefolgsmann seiner Herren. Kriemhild fragt weiter, ob er leugnen könne, den Siegfried ermordet zu haben. Hagen gesteht es zu. Nun wendet sich die Königin an ihre Recken: es sei ihr gleichgültig, was den Helden geschehe. Jene werden mutlos, erinnern sich an Hagens frühere Thaten und kehren wieder um. Volker sagt, jetzt hätten sie gesehen, dass sie hier Feinde fänden *als wir ê hôrten jehen:* sie wollten nun zu den Königen zu Hofe gehen (1688—1741).

Siebzehntes Lied, Schluss: Dietrich und Gunther, Irnfried und Gernot, Rüdiger und Giselher, Volker und Hagen gehen zu Hofe, 1060 Helden mit ihnen. Etzel geht dem Gunther entgegen und bewillkomnet die Gäste freundlichst. Hagen versichert, wenn er auch seiner Herren halber nicht mitgekommen wäre, so würde er Etzels halber gekommen sein. Sie werden bewirtet. Rüdiger rühmt die Trefflichkeit der Burgunden.

An *sunewenden âbent* sind sie angekommen und wollen nun zur Ruhe gehen. Volker fährt die andrängenden Hunnen an. Hagen meint, sie würden ihre feindliche Gesinnung wohl nicht zu verwirklichen wagen, sonst sollten sie nur bis zum nächsten Morgen warten. Die Helden werden in den Schlafsaal geführt, Giselher äussert seine Befürchtungen trotz dem freundlichen Empfange. Hagen und Volker ziehen auf Schildwache. In der Dunkelheit sieht Volker Helme erglänzen und macht den Hagen darauf aufmerksam. Dieser will die Hunnen herankommen lassen, um sie zu tödten. Einer derselben sieht aber die Thüre von den beiden Helden bewacht und so kehren sie um. Volker will ihnen nach, aber Hagen hält ihn zurück, doch ruft jener ihnen noch Schmähungen nach. Die Königin erfährt den Misserfolg und fügt es dann anders (1742—1786).

Dass alle diese Berichte nicht demselben Erzähler angehören können, liegt wohl auf der Hand. Sie passen inhaltlich sehr wenig zu einander.

Auch Wilmanns schliesst sich in der Abtheilung dieser Gruppen Lachmanns Auffassungen fast durchgängig an. Dagegen sucht er ihre Zusammengehörigkeit in anderer Weise zu bestimmen.

Die Strophen 1653—1655 sind eine besondere Gruppe. Sie unterscheiden sich durch ihre knappe Sprache und die lebendige Sinnlichkeit der mit wenigen Zügen entworfenen Situation ganz deutlich von der vorhergehenden wie der folgenden Partie. Strophe 1653 bedarf keiner weiteren Vorbereitung noch Einleitung, sie eröffnet sehr passend einen neuen eigenen Bericht. Wenn unter den *boten* von 1653, 1 sich übrigens *der bote* befände, den Rüdiger 1652, 1 absendet, so würde er die Meldung ganz anders angebracht haben. Der ausführliche Dichter von XV hätte ihm nicht erlassen, genau zu berichten: *Rüedegêr mîn hêrre hât mich her gesant* Euch das und das zu melden. Dass der Bote hier seine Herrin duzt, ist gleichfalls völlig gegen die höfliche Art von XV.

Aber der Zusammenhang ist eben nur durch die drei Strophen unterbrochen, denn 1656—1669 eignen wieder dem früheren Dichter. Auch hier herrscht dieselbe breite Art der Erzählung, dieselben rücksichtvollen Formen des Verkehrs die oben hinreichend charakterisirt sind. Auch die metrischen Eigenthümlichkeiten, vor allem das Fehlen von zweisilbigem Auftakt und das Vorhandensein von stark versetzter Betonung, bleiben sich gleich, Lachmann zu 1614, 4 und 1634, 3. Diese Bewillkomnung der Gäste durch Dietrich und seine Mannen steht in gar keiner Beziehung zu den drei vorhergehenden Strophen. Wenn in einem einheitlichen Bericht ein solcher Empfang der Burgunden beabsichtigt war, so hätte er nach 1653—1655 unbedingt von Etzel und Kriemhild ausgehen müssen, wie das in der Saga Cap. 371 auch der Fall ist. Statt dessen erfährt in 1656 ganz unabhängig von der eben ausgerichteten Botschaft der alte Hildebrand die Ankunft der Burgunden und er ist es der den Dietrich ersucht, den Helden entgegenzureiten. Wohl aber schliesst sich 1656 gut an 1652 an. Dort sprengen die Boten überall die Nachricht von der Ankunft der Gäste

aus, und es ist ein ganz sachgemässer Fortgang, dass so Hildebrand davon Kunde erhält und es seinem Herren mittheilt. Etzel und Kriemhild liegen noch nicht in dem Gesichtskreis dieses Liedes. Es ist ein entsprechender Abschluss der durchaus erfreulichen Erzählung von XV, wenn nun die Nibelungen auch am hunnischen Hofe noch liebevoll von alten Freunden bewillkomnet werden, die sie mit einer freilich nur unbestimmt auftretenden Warnung auf ihr künftiges Schicksal vorbereiten. Nach 1661, 4 wird auch die Anwesenheit Rüdigers vorausgesetzt, der dann eine Zeit lang nicht wieder auftritt.

Die folgenden Strophen 1670—1674 können unmöglich noch von demselben Dichter herrühren. Dietrich, die drei Könige und Volker, auf die soeben unsere ganze Aufmerksamkeit gelenkt wurde, treten nunmehr völlig zurück, und wir hören nur noch von Hagen, dessen Persönlichkeit so kräftig, so nachdrücklich und sinnlich geschildert wird, wie wir es dem mehr wortreichen und genauen als anschaulichen Dichter von XV schwerlich zutrauen dürfen. Es wäre völlig gegen seine Art, den Vasallen so über dessen Herren zu erheben (S. 143). Auch die kurze Notiz betreffs der Einquartirung der Burgunden und der Knechte (1673) entspricht nicht den in dieser Beziehung uns bekannten Neigungen jenes Dichters. Dagegen stimmen die Strophen aufs Beste zu dem soeben ausgeschiedenen Bruchstück 1653—1655 und dürfen nach Lachmanns Vorgange als directe Fortsetzung desselben betrachtet werden. So gewinnen wir einen guten und sicheren Zusammenhang: Kriemhild steht mit Racheplänen am Fenster, ihre Verwandten erwartend, und sieht wie diese in voller kriegerischer Ausrüstung herannahen. Nun reiten sie 1670 in den Hof ein in glänzendem Aufzug *nâh ir landes siten.* Aber Alles schaut nur auf Hagen, von dem man weiss, dass er den Siegfried erschlagen, der sofort nach Gestalt und Mienen gewaltig und furchtbar erscheint. Das Gesinde wird gleich in die Herberge gebracht, da es für die weitere Handlung unnöthig ist.

Die folgenden Abschnitte führen uns noch viel aus-

drücklicher darauf hin, dass hier Fremdartiges auf mechanische Weise vereinigt ist. Wir begegnen offenbaren Widersprüchen und Doppelerzählungen.

Die Strophen 1675—1687 enthalten eine Begrüssung der Helden durch Kriemhild, in der ihr ganzer lang angesammelter Hass gegen Hagen gleich voll und entschieden hervorbricht. Der Einschnitt, den Str. 1675 in die Erzählung macht, ist deutlich, deutlich auch ferner, dass die nächsten Ereignisse, 1688—1739, aufs Bestimmteste verlangen, dass keine solche Scene vorausgegangen ist. Es kann wohl keinem Zweifel unterliegen, dass wir erst mit 1688 wieder in dieselbe Situation eintreten die wir 1674 verlassen haben. Die Burgunden stehen noch auf dem Hofe und sind der Gegenstand der allgemeinen Neugierde. Dietrich fasst den Hagen bei der Hand und spricht in einer kurzen Wendung seine Besorgnisse aus, die nach dem vorausgegangenen erbitterten Auftritte bedeutungslos und nicht mehr am Platze wären. Sie sind auch noch ganz analog den ungewissen Befürchtungen gehalten, wie sie Dietrich in XV[b] den Helden gegenüber äussert, wo er nichts Genaueres als Kriemhilds Trauer um Siegfried anzuführen weiss. Dass Dietrich und Hagen sich an die Hand fassen, hat weiter nur dann guten Sinn, wenn die erste Begrüssung derselben gemeint ist, und Etzel, der sie mit ansieht, fragt auch ausdrücklich 'Wér ist es den Dietrich *sô vriuntlîch enpfâhet*' 1690, 3: nach der Auffassung dieses Liedes sind die Amelungen den Helden nicht entgegengeritten. Und weiter noch: als Kriemhild Str. 1700 Hagen und Volker auf der Bank vor dem Hause erblickt, wieder (mit dem ersten Male kann der Dichter nur 1655, 4 meinen) an ihr Unglück erinnert wird und in Thränen ausbricht, da wundert sich ihre Umgebung, wer ihr ein Leid zugefügt haben möge, während nach 1675, 1 das Gesinde bei dem Auftritt mit Hagen zugegen war, wonach doch keinem mehr ein Zweifel übrig bleiben durfte. Und selbst Volker und Hagen scheinen nach 1712, 1 *wizzet ir vriunt Hagene, ob si iu sîn gehaz?* und 1714, 2 noch keine positiven Beweise von Kriemhilds feindlicher Sinnesart erhalten zu haben.

Beide Abschnitte beeinträchtigen ihre poetische Wir-

kung in hohem Masse, da sie beide offenbar nur andere Ausführungen desselben Momentes sind: in welchem Kriemhild ihrem erbittertsten Gegner zum ersten Mal gegenübertritt. Und überdies zerstört die erste Scene, wie wir sehen werden, dem Dichter des sechzehnten Liedes nicht bloss den Gang der Handlung, sondern auch die ganze planvolle innere Motivirung. Seine Erzählung umfasst ihrem wesentlichen Inhalte nach Kriemhilds vergebliche Unternehmung gegen Hagen und Volker auf dem Hofe und ist mit 1739 beendet: die allgemeine Sentenz der Strophe kündet deutlich den Abschluss an.*

Ebenso wenig wie das eben ausgeschiedene liedartig anhebende Bruchstück kann auch der unmittelbar folgende Abschnitt (XVII^b^) mit dem dazwischenstehenden, schon seinem blossen Inhalte nach verknüpft werden. Das lange Verweilen der Könige auf dem Hofe wäre mehr als befremdlich, und wie könnte Hagen in 1749 dem Etzel so verbindliche Erklärungen abgeben, wie könnte es bei dem darauf folgenden Mahle so friedlich und harmlos zugehen, wenn die Hunnen gerade zuvor noch den Helden in offenem Unternehmen ans Leben gewollt hätten. Es leuchtet vielmehr alsbald ein, dass jene beiden Theile unter sich zusammengehören und so eine völlig runde und geschlossene Erzählung bilden: es ist Lachmanns siebzehntes Lied. In XVII^b^ liegt abermals nur eine andere Version desselben Ereignisses vor das schon in XVI^a^ berichtet wurde: es ist wieder ein von Kriemhild ins Werk gesetzter erster erfolgloser Angriff gegen die Burgunden,

* Der hier stattfindende Einschnitt ist von den meisten Gelehrten empfunden worden, die sich mit höherer Kritik beschäftigten. Schon Simrock in seiner Schulausgabe und in noch ausgedehnterem Masse sucht Wilmanns Unters. S. 41 hier durch Strophenumstellung einen ununterbrochenen Fortgang der Erzählung anzubahnen. Bei der syntactischen Selbständigkeit der einzelnen Strophen wird es oft nicht schwer fallen, in dieser Weise einen anderen Zusammenhang herzustellen, aber solche Massregeln bleiben immer sehr bedenklich, solange nicht auch die Entstehung der Verderbnis klar gelegt ist. Die Argumentation von Wilmanns 'Hier wie im Anfang der Interpolation sind die Strophen nicht gehörig geordnet' kann doch unmöglich darauf Anspruch erheben.

der ebenso wie der vorige an der Feigheit der Hunnen scheitert.

Beide Lieder behandeln deutlich ganz dasselbe Thema: im sechzehnten Liede wirft Kriemhild dem Hagen den Mord ihres Gatten, im siebzehnten den Raub des Nibelungenhortes vor, in jenem erfolgt der Angriffsversuch bei Tage, hier während der Nacht: das sind die beiden wesentlichsten Unterschiede. Wie deutlich sich beide Lieder auch in den Eigenthümlichkeiten ihrer Kunstart gegenüberstehen, davon später.

Die Widersprüche in der Erzählung, von denen Lachmann ausging, erkennt hier in den meisten Fällen auch Wilmanns an, obgleich er die betreffenden Abschnitte in ganz anderer Weise verbindet und damit zu ganz anderen Resultaten gelangt als sein Vorgänger. Da er aber alle formellen und so gut wie alle ausführlicheren ästhetischen Erwägungen über die innere Beschaffenheit dieser Gedichte ausser Acht lässt, muss eine Polemik gegen ihn wieder zur zusammenhängenden Darstellung werden, wie ich sie durchgehends versuche. Bei seinen Resultaten wird sich nur beruhigen können, wer sich zuvor überzeugt hat von der heillosen Verdorbenheit und Confusion unseres Textes, dass allüberall Lücken vorhanden, überall nur gerettete Bruchstücke und Fetzen aus einem Zusammenhange, dessen Enthüllung gelehrter Phantasie anheimgegeben bleibt. Wieviel vorsichtiger und rücksichtsvoller verfuhr hier Lachmanns feiner Geist. Hat er nur eine einzige Strophe verworfen, nur eine einzige Lücke zugegeben, um zu denjenigen runden, zuzammenhängenden, einheitlichen Gedichten zu gelangen, die seine Kritik uns vorlegt? Es scheint mir auch unmöglich bei dem vorhandenen Materiale und der gegenwärtigen Beschaffenheit unseres Forschens etwas Glaubhafteres an dessen Stelle zu setzen.

Nur so bietet sich auch die einfache Erklärung, wie diese Verwirrung zu begreifen sei. Denn alle Unordnung wird aufgehoben, sobald wir die z. Th. das fünfzehnte, z. Th. das siebzehnte Lied unterbrechenden Strophen 1653—1655, 1670—1674, 1688—1739 ausscheiden. Und wenn sich nun herausstellt, dass diese Strophen unter sich eine enge Verbindung

zulassen, für sich einen richtigen Anfang und ein richtiges Ende haben, auch einen einheitlichen Inhalt und alle Merkmale einheitlicher Kunstart besitzen, so darf man sie wohl gleichfalls als ein eigenes Lied bezeichnen. Da nun die Handlung dieses alterthümlichen Liedes in ihren Grundlagen dieselbe ist wie die des unmittelbar benachbarten jüngeren siebzehnten, beide Lieder mithin nicht ursprünglich schon neben einander bestanden haben können, so liegt die Annahme wohl nahe, dass eins derselben aus einer anderen Umgebung oder als ein bis dahin für sich allein existirendes Gedicht in das neu entstehende Liederbuch erst herübergenommen sein wird. Da endlich zwischen XV und XVII keine Widersprüche bestehen wie zwischen XVI und jenen beiden, so kommen wir nochmals zu dem Resultate, dass die ἐξ ὑπολήψεως der Reihe nach einander gedichteten XIV, XV, XVII schon in einem Liederbuche vereinigt waren, als XVI stückweise, an den passendsten Stellen, in denselben Zusammenhang hineingeflochten wurde (S. 95). Durch wen dies geschah ist natürlich nicht mehr zu bestimmen.

Die Vorspiele des Kampfes, die den Hauptinhalt des sechzehnten und siebzehnten Liedes bilden, scheinen erst ein letzter Zuwachs der süddeutschen Sage zu sein. Weder Thidrekssaga noch Klage kennen dieselben: nur über die Ankunftsscene wissen sie Entsprechendes und Genaues zu berichten. Die Klage gedenkt des freundlichen Empfanges der Könige durch Etzel, wie ihn auch das siebzehnte Lied schildert, und Z. 96 f. spielt gleichfalls auf eine Begrüssung Hagens durch Kriemhild an analog derjenigen in XVII (1679 f.).

Aufschlussreich ist das Verhältnis der ausführlicheren Saga zur Not. Hier ist die Uebereinstimmung mit dem Anfang von XVII eine weitgehende, obgleich die Reihenfolge der kleineren Episoden gelegentlich abweicht. Auch hier erscheinen die Fassungen der Saga als die älteren und ursprünglicheren, was schon Rieger Zs. 10, 246 f. anmerkte: so Hagens einfache ablehnende Antwort auf Kriemhilds Ansinnen, die Waffen ihr auszuliefern, die dann in XVII viel

mehr ins bloss Ironische gesteigert ist; und ebenso seine Entgegnung auf Kriemhilds Frage nach dem Verbleib des Schatzes: Die Strophe 1682 '*Ich bringe iu den tiuvel*' *sprach Hagene*. '*ich hân an mîme schilde sô vil ze tragene*' u. s. w. enthält nichts als bitteren Hohn und gibt in ihrer ersten Wendung dem starken vor dem bezeichnenden Ausdruck den Vorzug, während die einfachen aber ernstlich drohenden Worte der Saga '*Ik fœra þer mikinn ûvinn, þar fylgir minn skjölldr oc minn hjâlmr međ mînu sverđe*' etc., obwohl scheinbar nur um Nüancen abweichend, nicht nur in sich selbst conciser sind, sondern auch dem Sinn der Situation besser entsprechen.

Die Uebereinstimmung zwischen beiden Berichten reicht bis zum Mahle, von den übrigen Ereignissen weiss die Saga nichts. Nachdem die Burgunden bis zum Abend bewirthet sind, wird ausdrücklich hervorgehoben, '*Oc þessa nôtt sova þeir î gôđum friđi oc ero nû allkâter*' etc., und als Dietrich am nächsten Morgen sich erkundigt, bestätigt ihm Hagen nochmals, dass sie vortrefflich geschlafen hätten. Von einem nächtlichen Angriff hatte der Verfasser mithin keine Kunde. Wie das siebzehnte Lied (1754) scheint auch die Saga anzunehmen, dass die Helden am Abend vor Sonnenwende angekommen seien, während das sechzehnte in Uebereinstimmung mit der Klage (Urspr. Gestalt S. 30) ihr Eintreffen auf den Sonnenwendmittag selber verlegt haben wird, an dem dann gleich der mörderische Kampf entbrennt.

Auch von dem Inhalt unseres sechzehnten Liedes waren dem Verfasser der Saga mancherlei Züge bekannt, die er in seinen Hauptbericht zu verflechten wusste, aber auf andere Weise und viel ungeschickter als es in unserer Ueberlieferung der Fall ist. Wir sehen ganz deutlich, dass es sich hier um verschiedene Traditionen handelt.

An ihrer richtigen Stelle eingeschaltet ist nur die Scene, wo Kriemhild auf dem Thurme steht, die Nibelungen in ihrer glänzenden Rüstung herankommen sieht und wieder des ihr zugefügten Leides gedenkt. Doch war hier auch kaum ein Fehlgehen möglich.

Alles Andere aber wird gemeinsam erst später nachgetragen, und zwar auf sehr äusserliche Weise, indem es

einfach auf den nächsten Vormittag verlegt wird. Zunächst begrüsst Dietrich die Burgunden und sucht den Hagen, dessen Gemütsverfassung nur mittelmässig ist. aufzuheitern: '*Verkâtr, minn gôđe vin Högni, oc glađr oc međ ôss vel kominn*'. Das klingt ganz als ob es sich um eine erste Bewillkomnung handelte. Und weiter fügt er hinzu '*oc vara þic her î Hûnalande, fyrir þvî at þîn systir Grîmhilldr grœtr enn hvern dag Sigurd svein oc allz mantu þess viđ þurfa âđr en þû komir heim*'. Es ist eine Warnung durch Dietrich wie in XVI, 1688, 4. Der Sagaschreiber bemerkt dann ausdrücklich *oc nû er þjôđrecr enn fyrsti mađr, er varat hefir Niflunga* und damit beweist er zugleich, dass er hier einer anderen Ueberlieferung folgt als in Cap. 367. 369. Denn in 367 warnt schon Eckewart den Hagen und in 369 Gudelinda und zwar mit ganz derselben stehenden Phrase: '*oc þat er harmanda mêst at Grîmhilldr grœtr hvern dag Sigurd svein sinn bûanda*' ganz wie in XV, 1662, 4. 1668, 1—3. Dann machen die Helden mit Dietrich einen Spaziergang durch die Stadt, Alles staunt sie an, wie in XVI gleich bei ihrem Eintreffen. Aber weiter wird hier noch ausserordentlich unpassend die Scene nachgeholt, wie Etzel die soeben angekommenen Helden von seinem Pallaste aus erblickt und sich besonders nach Hagen erkundigt, den er nicht erkennt und den ein anderer Hunne ihm nennen muss. Diese Teichoskopie steht nur in der Not an ihrem natürlichen Platze. In der Saga erblickt Attilla die herumwandelnden Helden von ferne. Es fallen ihm zwischen ihnen zwei Leute auf, deren Rüstung ebenso herrlich ist als die der Könige, aber er kann sie nicht recht erkennen, weil sie so tiefe Helme tragen. Er wendet sich deshalb an Blödelin, welcher ihm mittheilt, dass es Volker und Hagen seien. Und ebenso wie er in XVI 1693 bemerkt '*Wol erkand ich Aldrîânen: wan er was mîn man. lop unde michel êre er hie bî mir gewan. ich machte in ze ritter und gap im mîn golt*'.. sagt er auch hier '*Vel mætta ik kenna Högna fyrir þvî at hann var međ mer um riđ oc ek dubbađe hann til riddera*'. Nachdem Hagen und Etzel den ganzen vorigen Abend schon zusammen gewesen sind, ist diese neue Entdeckung kaum noch am Platze. Hagen und

Volker legen sich die Arme um die Schultern und wandern so durch die Stadt. Wiederum staunt sie alles an, und weiter folgt hier dieselbe Beschreibung Hagens die wir in 1672 finden, *Hann er mjôr um miđian oc breiđr um herđar. lanct anlit hefir hann oc bleict sem aska, oc eitt auga oc allsnart.* So wird uns der Umstand, dass die in XVI künstlich getrennten Berichte hier, soweit sie bekannt sind, gemeinsam in ziemlich unnatürlicher Weise nachgebracht werden, seinerseits noch ein Beweis dafür, dass auch in den Nibelungen 1670—1674 mit 1688 ff. unmittelbar zusammengehören und aus einer anderen Ueberlieferung stammen wie die in 1675—1687 vorliegende Beschreibung des ersten Empfanges.

Damit ist die Berührung zu Ende. Doch ist an dieser Stelle beiden Berichten noch ein einzelner aber vielleicht sehr wesentlicher Zug gemeinsam. In XVI schliesst die Teichoskopie damit, dass Hagen und Dietrich sich trennen und Hagen sich nach einem andern Heergesellen, Volker, umsieht (1696). Eben hier verabschiedet sich auch Dietrich in der Saga Cap. 375: *En Þjôđrekr af Berngengr nu heim î sinn garđ sem hann â erende til.* In der Saga aber verstehen wir, warum dies geschieht, denn gleich darauf sucht Kriemhild ihn in seiner Halle auf und bittet ihn unter Thränen, ihr gegen ihre Feinde beizustehen. In unseren Liedern folgt hier nichts darauf bezügliches, sondern dafür die der Saga unbekannten zwei Berichte von dem früheren Angriff auf Hagen: 1697—1786. Auch 1787—1835 ist dann weiter ein ganz spät eingeschobener Anhang, und erst mit 1836 beginnt wieder eine neue gute Erzählung. In dieser aber bittet Kriemhild gleichfalls flehentlich den Berner, ihr in ihrer Noth beizustehen und zu helfen gegen die Nibelungen. Diese Stelle hat noch ihre eigenen, besonderen Schwierigkeiten, aber das erscheint unzweifelhaft, dass auch in unserer Ueberlieferung Dietrichs Abschied einst dieselbe Bedeutung hatte, dass auch in den Vorläufern unserer Lieder einst derselbe Zusammenhang gewaltet haben muss wie in der Darstellung der alterthümlicheren Saga. Die Fuge, in die nach und nach ganze grosse Dichtungen neu hineintraten, ist noch unverdeckt geblieben. Somit können wir an diesem Punkte recht übersehen, wie

schnell und massenhaft die Production der Nibelungendichtung in ihrem letzten Stadium angeschwollen ist.

Es erübrigt noch der Individualität beider Lieder einige Betrachtungen zu widmen. Da Manches schon berührt ist, kann ich mich kürzer fassen.

Das sechzehnte Lied enthält mehrmals ausführliche Anspielungen auf Hagen und Walthers von Spanien frühere Anwesenheit bei den Hunnen, darunter sogar auf mehrere uns nicht weiter bezeugte Thatsachen (1691. 1693—1695. 1734—1736). Hagens Vater, der 1691, 2. 1693, 1 Aldrian genannt wird (sonst heisst er ahd. Hagadeo, Hs.[2] S. 90 also mhd. Hagedie), soll schon an Etzels Hofe gewesen und von diesem zum Ritter geschlagen sein, wovon sonst nichts bekannt ist. In der Saga und im Biterolf wird dies passender von Hagen selbst erzählt: in unserem Liede kann nur eine Verwechselung vorliegen. Nach 1694, 4 soll Etzel den Hagen freiwillig und in Freundschaft wieder nach Hause gesendet haben, während er nach Ekkehard (V. 119) vor Walther und Hildegund schon entflohen (Grimm Hs.[2] S. 88 f., Lachmann Anm. S. 214 f.). In 22 Stürmen behauptet 1734, 3 der feige Hunne, sie beide gesehen zu haben. Wie im zwanzigsten Liede führt Hagen auch hier Siegfrieds Schwert Balmung (1721. 22. 1736, 4), *daz er übele gewan* 1736, 4 und dem Siegfried nach 2242 abgenommen hatte, als er ihn erschlug. Dass Hagen und Volker in früheren Stürmen schon oft Gesellen gewesen, wird in 1731, 3 bemerkt, doch erfahren wir nirgend etwas Näheres darüber.

Auf den Inhalt anderer Nibelungenlieder finden sich mehrfach Anspielungen. Hagen gibt als den Grund, weshalb er den Siegfried erschlagen an, *daz diu vrowe Kriemhilt die schœnen Prünhilde schalt* 1728, 4: er bedient sich dabei des gewiss herkömmlichen terminus technicus, der in dem jungen sechsten Liede nicht mehr begegnet und nur noch in dem Aventiurentitel vor 757 *wie die küniginnen einander schulten* erhalten ist. In 1725. 1726 wird Bezug genommen auf die Einladung der Burgunden: Kriemhild fragt den Hagen, wer denn nach ihm gesandt habe, dass er

mit ins Hunnenland gekommen sei und Hagen erwiedert: ‚*Nâch mir ensande niemen. man ladete her ze lande drîe degene: die heizent mîne hêrren, sô bin ich ir man: deheiner hovereise ich selden hinder in gestân*'. In den Interpolationen von XIII (1359. 1360) wird dagegen den Boten besonders eingeschärft, dass sie ja dafür sorgen sollten, dass Hagen auch mitkomme. Aber nach der echten Strophe 1357 wird auch an Gernot die ausdrückliche Bitte mitgegeben, dass er *die besten vriunde* mitbringe solle; darunter ist natürlich auch Hagen begriffen. Also unser dreizehntes Lied war dem Dichter unbekannt. Dass der Dichter nach 1738, 2 von einer früheren Warnung der Burgunden weiss, ist oben S. 149 angemerkt, ob ihm dabei eins von unseren Liedern, etwa das vierzehnte vorschwebte, ist nicht zu entscheiden. In 1673, 4 wird endlich noch darauf hingewiesen, dass die Knechte später in der Herberge erschlagen wurden.

Nach diesen Anzeichen ist es mir besonders durch 1738, 2 und auch 1702, 2, die nur durch eine vorhergegangene Erzählung deutlich werden, sehr wahrscheinlich, dass XVI aus einer anderen Liederreihe stammt und nicht mehr als ein Einzellied für sich bestand, als es zwischen XV und XVII hineinverflochten wurde.

Das Lied ist sicher älter als das fünfzehnte und alterthümlicher als XVII. Es stellt sich in dieser Hinsicht vielleicht am nächsten zu XIV. Doch scheint mir hier ein bewussteres poetisches Können auch vollständiger zu Worte zu kommen. Die dichterische Phantasie ist nicht mehr so gebunden und bloss auf die Hauptsache gerichtet wie in XIV, sie ergeht sich freier in der Anordnung der Begebenheiten, in der Ausschmückung des sie begleitenden Details. Dort wirkt vor Allem der gewaltige Stoff, der in einer knappen aber markigen Sprache uns so eindringlich vor Augen geführt wird, dass unsere Vorstellung überall noch notgedrungen über das Dargestellte hinauswächst und so erst ihre Befriedigung findet. Hier gibt der Dichter selbst die gesammte Inscenirung, die durch eine grosse, aber noch strenge Kunst und Schönheit sich hervorthut.

Der eigentliche Inhalt des Liedes, der erste Angriffs-

versuch auf Hagen und Volker durch Kriemhilds Mannen, wird vorbereitet durch eine Reihe kleiner Gemälde, in denen die einleitenden, für das Verständnis des Liedes unerlässlichen Begebenheiten rasch und anschaulich erledigt werden: Kriemhild am Fenster ihre Brüder erwartend (1653—1655), Hagen beim Einzuge vom Volke angestaunt (1670—1672), die Knechte zur Herberge gebracht (1673. 1674), Dietrich der Hagen empfängt und ihm mit einem Worte die Gefahr andeutet (1688), Etzel der sich nach Hagen erkundigt (1690—1695): Lachmann Anm. S. 210. Ein ausführlicher und sachgemässer Bericht dieser Ereignisse hättte nur auf Kosten des einheitlichen Grundgedankens stattfinden können.

Weiter werden wir in diesen Scenen auch gleich auf den Gegensatz hingelenkt, auf dem die einheitliche Handlung des Liedes beruht: die nicht mehr an sich haltende, auf Erfüllung drängende Entschlossenheit Kriemhilds und Hagens rauhe und schreckenerregende Persönlichkeit, an der alle kleinlichen Machinationen zerschellen. Sowie Kriemhild ihre Verwandten nur aus der Ferne erblickt, bricht ihr Hass wieder heftig hervor und wir sehen sofort in ihr den Plan entstehen, den sie nachher ausführt (*swer nemen welle golt, der denke mîner leide* 1655, 3. 4). Wir erfahren aber auch gleich, mit welchem Gegner sie es zu thun hat, wenn zwischen den Einziehenden die gewaltige Erscheinung Hagens so stark und einseitig hervorgehoben wird, wie es der Dichter thut. Ein wesentlicher Vorzug der Haupthandlung ist endlich, dass Hagen und Kriemhild sich in ihr selber gegenüberstehen, während in der entsprechenden Situation des siebzehnten Liedes nur das hunnische Gesinde das unnütze Wagnis unternimmt. Die Scene gewinnt in jener Form ausserordentlich an Spannung und dramatischer Lebendigkeit.

Aber dadurch, dass dieser erste erfolglose Angriff gleich in die Ankunft der Burgunden verlegt wurde, entstand doch auch eine wesentliche Schwierigkeit. Der weitere Verlauf der Handlung, der Empfang durch Etzel und der Beginn der Festlichkeit, bekamen unbedingt eine schiefe Stellung. Aber das Missverhältnis war ursprünglich nicht vorhanden und kam erst hinein durch die Neuschöpfung dieses ersten

Ueberfalles. Das siebzehnte Lied verlegt ihn viel passender auf die Nacht, und das mag auch wohl das ursprünglichere sein. Nur so lässt sich eine durchaus gute und befriedigende Aufeinanderfolge der Ereignisse herstellen. Unsere Begebenheit wäre ausserordentlich ungeschickt erfunden, wenn wir das Ganze einem einheitlichen Dichter zuschreiben wollten. Ohne Anstoss und natürlich wird sie nur, wenn wir sie als einen späteren Nachwuchs der Sage betrachten, der dann in selbständiger Ausbildung, als Lied für sich, eine eigene Existenz erhielt.

So hat es eine geschlossenere Composition und viel mehr eigene Fülle als das parallele siebzehnte. Der Dichter bringt uns wiederholt den grossen Schmerz und das wirkliche Leiden der Kriemhild zur Anschauung, woraus wir ihre Handlungen sich entwickeln sehen: 1655, 4. 1700, 4. 1701, 1. 3. 1703, 1. 1727, 3. 4 *(ir sluoget Sîfriden, mînen lieben man; des ich unz an mîn ende immer mêr ze weinne hân)* — was dort nirgend der Fall —, wenngleich er auch ihre Schadenfreude bei der Ankunft der Burgunden nicht zu erwähnen vergisst. Der Dichter von XVII erfasst den Vorgang viel einfacher, aber auch viel kunstloser und weniger tief als der unsere. Er erstrebt keine weitere Begründung, sucht uns die innere Nothwendigkeit desselben nicht noch einmal nahe zu bringen. Dort bedarf es für Kriemhild keines weiteren Anstosses: sie selber ist es, die ganz von den elementaren Gefühlen des Hasses und der Rache durchdrungen, ohne einen Anlass abzuwarten gleich bei der ersten Gelegenheit mit kaltem Hohne den Verwandten ihre Feindschaft ankündigt und damit eine Scene voll Erbitterung und Leidenschaft herbeiführt. Ganz anders in XVI. Hier wird dasselbe Resultat ihr erst durch eine Kette kleiner Umstände abgerungen, hier erleben wir das nochmalige Erwachen ihres Schmerzes, dem gegenüber sie machtlos wird, den sie befriedigen muss, weil sie nicht anders kann. Ihres Unglücks wird schon gedacht, als sie die Burgunden von ferne kommen sieht (1655, 4), und als sie nachher das übermüthige Gebahren von Hagen und Volker auf dem Hofe mit ansieht, da kann sie nicht mehr an sich halten: die volle Last ihres Leides überwältigt

sie und sie bricht in Thränen aus. Das anwesende Gesinde dringt in sie ein und forscht was sie quälen möge und verspricht seine treuen Dienste. Sie ergreift die Gelegenheit die sich ihr in die Hände spielt. Mit ihren theuersten Versprechungen und in der ganzen weiblichen Hilflosigkeit beschwört sie die Helden, die sich wappnen um ihre Herrin zu rächen. Aber auch damit war unser Dichter, der unverkennbar für Kriemhild Partei nimmt, noch nicht zufrieden, noch tiefer sucht er ihr Vorgehen zu begründen. Als sie herankommt, da stehen die Helden nicht zum Grusse vor ihr auf. Hagen reizt sie nur noch mehr: er legt das Schwert des ermordeten Siegfried über seine Knie, so dass der grüne Edelstein im Knaufe, den Kriemhild recht wohl erkennt, ihr entgegenfunkelt. Und noch einmal bricht sie vor Leid in Thränen aus. Dann folgt die Begrüssung in der sie die Helden ganz analog zur Rede stellt wie in XVII (1677 f.).

Unser Lied ist auch in jeder Hinsicht viel massvoller, edler und gehaltener als jenes. Hier findet sich nichts von der ungestümen Heftigkeit und Erbitterung, die dort in den Reden der Personen wiederholt durchbricht. Als Kriemhild mit ihrem gerüsteten Gefolge auf die Helden zuschreitet, da räth Volker, obgleich er wohl ahnt was sie vorhaben, sich vom Sitze zu erheben: '*si ist ein edel wîp. dâ mite ist ouch getiuwert unser ietweders lîp*' (1718, 3. 4). Aber Hagen meint, es könne ihnen als Furcht ausgelegt werden, und so nehmen sie ihre trotzige Stellung ein. Als sie dann vor Hagen tritt und ihn fragt, wie er es habe wagen können zu ihr zu kommen, obgleich er doch wissen müsse was er ihr gethan: dass er den Siegfried, ihren lieben Mann, erschlagen, da antwortet er durchaus ernst und würdig 'Was fragt Ihr noch danach: ja, ich bin es gewesen und trage alle Schuld und Verantwortung, wenn Jemand dafür Rache an mir nehmen will'. Damit ist die Unterredung zwischen ihnen zu Ende. In XVII ist das Alles um Vieles derber und verletzender: '*ich bringe iu den tiuvel*' antwortet Hagen höhnisch, als sie ihn fragt wo er den Nibelungenhort gelassen habe (1682, 1), '*fürsten tohter milt*' redet er sie 1684, 1 ironisch an, wogegen in XVI '*küniginne rîch*' 1729, 1. '*nu zuo, vâlandinne* mir

sollst Du nichts anhaben' ruft ihr auch Dietrich 1686, 4 voll Trotz und Erbitterung zu. In XVI verlieren die beiden Helden kein Wort gegen das Gesinde, das ihnen ans Leben will, mehrfach dagegen in XVII. Als sie dort 1757 f. zur Herberge gehen, um sich schlafen zu legen, und durch das herzuströmende Publikum ein Gedränge entsteht, da fährt Volker gleich heftig los. Wenn das Volk ihnen nicht vor den Füssen weggehe, droht er, so werde er solche Schläge austheilen, dass ihre Angehörigen es beweinen sollten. Und Hagen bestätigt, dass der Spielmann ihnen recht gerathen habe. Als dann in der Nacht Kriemhilds Mannen vor dem Anblick der Helden zurückweichen, und Hagen den Volker nur mit Mühe vom Verfolgen abhalten kann, da ruft er ihnen in zwei Strophen (1784. 1785) wenigstens noch schmähende Reden nach '*phî, ir zagen bœse*' etc., '*welt ir schâchen rîten?*' Als Kriemhild in XVI mit ihrem feigen Gefolge unverrichteter Sache wieder umkehren muss, da heisst es 1737, 2 nur *dô wart der küniginne vil herzenlîchen leit,* dagegen in XVII nach dem Auftritt mit Hagen und Dietrich wiederum viel schärfer und pointirter *Des schamte sich vil sêre daz Etzelen wîp: si vorhte bitterlîchen Dietrîches lîp. si gie von im balde, daz si niht ensprach, wan daz si swinde blicke an ir vîende sach* (1687). Es ist das ein sehr bemerkenswerther Unterschied im Ton beider Lieder.

Die Begebenheiten lösen sich oft, besonders zu Anfang, etwas rasch und zusammenhangslos ab (S. 161), auch später bleibt, was nicht zur eigentlichen Handlung gehört, wohl ganz unberücksichtigt. Gleich zu Anfang ist von den Königen kaum die Rede, sondern nur von Hagen. Ihr Empfang durch Etzel wird nicht berichtet. 1698, 4 stehen sie noch auf dem Hofe, dann verlieren wir sie ausser Augen. Nur aus 1738, 3 wo Volker dem Hagen nach überstandenem Abenteuer vorschlägt '*wir suln zuo den künigen hin ze hove gân,*' müssen wir entnehmen, dass sie mittlerweile näher getreten sind. In dem was die Haupthandlung selbst betrifft, herrscht überall eine gleich klare und sorgfältige Motivirung. Ueber Hagens Eigenschaften und seine früheren Schicksale erhalten wir mehrfach ausführliche Angaben. Aber nicht vom Dichter, sondern

durch andere Personen des Liedes, die sich darüber bereden: durch Etzel in der Teichoskopie, wie Lachmann diesen Theil des Liedes nannte, 1690—1695, ebenso noch einmal durch die feigen Hunnen 1734—1736. Und ebenso wird uns auch die Scene, wie Kriemhild mit den Hunnen auf die beiden Helden eindringt, durch die Reden Volkers bis ins Einzelne vorgeführt. Thatsächlich sitzen doch beide auf der Bank und Hagen muss Alles genau so gut sehen wie Volker. Es ist nur dasselbe festgehaltene Stilmittel, wenn dieser dennoch seinem Gesellen das Aussehen und Herannahen der Feinde in 4 Strophen (1710—1713) erläutert.

Die Schilderungen, die der Dichter selbst einfliessen lässt, sind überall kurz und gedrungen. So deutlich und frisch wie die Reihe kleinerer Bilder ist, die er gelegentlich hinzustellen liebt (1654. 1688. 1699. 1700. 1708, 4), so lebendig und sinnlich sind auch seine Beschreibungen, vor allem diejenige Hagens (vgl. oben S. 61) und die Scene mit Volker und Hagen auf der Bank. Beschrieben werden ausser den obigen Stellen sonst immer nur Waffen 1655, 2. 3. 1699, 3. 1713, 3. 1714, 3. 1721, 2. 3. 1722, 2, niemals Kleider oder anderes Zuständliche.

Es fehlt auch nicht an Vergleichen und hyperbolischen Ausdrücken: 1700, 1 *alsam tier diu wilden gekaphet wurden an die übermüeten helde,* 1721, 3 *ein vil liehter jaspis grüener danne ein gras.* — 1733, 2 *der mir gæbe türne von rôtem golde guot,* 1735, 1 *er und der von Spâne trâten manegen stîc* (Lachmann zu 1735, 1 und W. Grimm Hs.[2] S. 93 Anm.). Die Kämpfe heissen *stürme* 1731, 3. 1734, 3. — 1723, 2 *einen videlbogen starken . . gelîch eime swerte* (Haupt zu MSF. 8, 32). Aehnlich sagt Volker 1713, 3. 4 mit unbestimmt verschleiertem Ausdruck *ich wæne si die liehten brünne an in tragen: wen si dâ mit meinen, daz enhœr ich nieman sagen* (vgl. 1722, 4 *ich wæne ez hete dar umbe der küene Hagne getân).* So ist auch 1713, 1 *und sint ouch sumelîche zen brusten alsô wît* von den angelegten Brünnen zu verstehen. Hierzu halte man die durchaus verwandten Wendungen 1696, 2. 3 *dô blikte über ahsel der* (*ein* hs.) *Guntheres man nâch eime hergesellen* (Volker), *den er vil schiere gewan* und 1726,

2. 3 *man ladete her ze lande drîe degene: die heizent mîne hêrren.*

Der Stil hat etwas Feierliches, Getragenes, was gelegentliche Unebenheiten der Syntax nicht ausschliesst. 1655, 3. 4 *swer nemen welle golt, der denke mîner leide, und wil im immer wesen holt,* 1716, 2. 4 *ob ich uns hin engegene sæhe den künic gân . . die wîle ich leben muoz so entwîche ich iu . .,* 1702, 3. 4 *nie niemen wart sô küene, derz iu hât getân, heizet irz uns rechen, ez sol im an sîn leben gân.* 1733, 2. 3 *der mir gæbe türne von rôtem golde guot, disen videlære wold ich niht bestân.* Von Conjunctionen begegnet uns wieder das conditionale oder causale *und,* das auch hier mehrere Handschriften beseitigt haben: 1719, 3 (fehlt in JKh), 1725, 3 (in C gemildert), 1739, 3; vgl. 1655, 4 (nur in ABd).

Uebergang indirecter in directe Rede in 1653. Fühlbare Parenthesen 1671, 1. 1673, 3. 1699, 2. Ausrufe: *nu wol mich mîner vröuden* 1655, 1, *nu lôn iu got von himele* 1717, 1, mit *wie sêr!* 1728, 3 oder bloss *wie* 1736, 2, mit *jâ* 1708, 3. 1712, 3. 1720, 1. 1732, 4. 1737, 3 und *nein* 1719, 1. Der Dichter redet in erster Person 1722, 4. Sentenzenhafte Bemerkungen 1654, 1. 2 (zu der Situation vergleiche 242, 2. 3 und ausser Thidrekssaga Cap. 372 noch Cap. 160 wo Sisibe auf der Bastion steht und nach den beiden Grafen ausschaut: sie sieht Rossestaub sich erheben und erkennt die Mannen ebenfalls an ihren Wappen), 1720, 2 und die ganze Schlussstrophe 1739. Vorausdeutungen auf den unheilvollen Ausgang 1673, 4. 1692, 2—4. 1695, 4.

An Epitheten und Appositionen herrscht ziemlicher Reichthum. Sie sind auch zu mehreren gehäuft 1671, 2. 3 *Sîfriden, sterkest aller recken, vroun Kriemhilde man* vgl. sonst 1710, 1 *der videlære, ein wundernküene man* und 1728, 3 *Sîfriden, den helt ze sînen handen.* Und ausser *ritter, helde küene unde guot* 1697, 4. 1701, 4 besonders 1723, 2. 3 *einen videlbogen starken, michel unde lanc, gelîch eime swerte, schärf unde breit.*

Sonst ist von Formeln und Wendungen noch anzumerken: 1654, 4 *vor liebe er lachen began,* 1671, 3 *sterkest aller recken* (vgl. Lachmanns Anmerkung), 1688, 1 *bî henden*

sich dô viengen zwêne degene vgl. Diemer, Bücher Mosis 10, 19 *si viengen sich bî henden, si giengen in ellende*, 1688, 3 *dô sprach gezogenlîchen der reke vil gemeit* vgl. 1723, 4, 1690, 3 *er treit vil hôhen muot,* 1693, 3 *ich machte in ze ritter und gap im mîn golt,* 1694, 2 *zwei wætlîchiu kint,* 1696, 3 *dô blikte über ahsel* vgl. 423, 2. 1874, 2, 1697, 4 *an allen dingen ein ritter küene unde guot,* 1703, 3 *ich biut mich iu ze füezen,* 1701, 1. 1722, 3 *ez mande si ir leide: weinen si began,* 1701, 3 *waz ir sô rehte swære verrihtet hete ir muot,* 1711, 1 *schowet, wâ,* 1730, 1 *hœret wâ,* 1715, 4 *ich won iu immer mêre mit triwen dienstlîchen bî,* 1723, 4 *unervorhten,* 1724, 4 *bôt in vîntlîchen gruoz,* 1728, 2 *ich binz et aber Hagene.*

Das siebzehnte Lied enthält nirgend Anspielungen auf fremde Sagen oder auf andere Theile unserer Dichtung selbst, wie das sechzehnte. Bei der hier stattfindenden Begrüssung wird Hagen von Etzel auch nicht als älterer Freund angeredet. Wie im 14. und 15. Liede beträgt die Zahl der Helden 1060 (1744). Von Personen ist Rüdiger, der in XVI fehlte, hier wieder vorhanden und wird mehrfach in die Handlung verflochten (1742, 4. 1753). Irnfried, der uns schon im zwölften Liede begegnete, tritt hier wieder auf (1742, 3). Dagegen fehlt Dankwart, ebenso sind Hildebrand und Wolfhart, die in XV schon eingeführt wurden, hier nicht vorhanden. Von den Burgundenkönigen steht Giselher im Vordergrund, er wird von Kriemhild bei der Begrüssung bevorzugt (1675), er äussert in der Herberge seine Angst und Besorgnis (1765). Gunther empfielt sich 1757 vorm Schlafengehn und wird sonst, wie Gernot, immer gerade nur erwähnt.

Trotz grosser Einzelschönheiten hat das Lied als solches nicht so viel eigenen Gehalt als das vorige. Der erste Auftritt zwischen Kriemhild, Hagen und Dietrich ist kräftig und wirkungsvoll. Sehr glücklich erfunden ist die Situation wie Volker und Hagen Schildwache halten vor dem Saal der schlafenden Helden, besonders zart und einschmeichelnd Volkers schönes Saitenspiel, mit dem er *die stolzen ellenden* einschläfert. Der nächtliche Ueberfall selbst verläuft viel mehr als unbedeutende Episode wie die entsprechende Handlung in XVI,

in der heftige Leidenschaften sich gegenüberstehen, auf die von Anfang an unsere Spannung hingelenkt war. Hier tauchen die Feinde plötzlich in der Finsternis auf und ziehen sich auch schon wieder zurück, sobald sie die beiden Helden erblicken.

Unser Lied wird gleich als Fortsetzung von XV gedichtet sein, der Anfang knüpft sehr gut an den Schluss desselben an. Der Nachdruck mit welchem Dietrich hier behauptet, dass er die Burgunden gewarnt, und die Wärme, die er dadurch gegen die Gäste bezeugt, entsprechen durchaus der am Schluss von XV geschilderten Scene. Uebereinstimmend ist ferner das Hervorheben Giselhers und Volkers, von denen der letztere hier wie dort auch als Spielmann seine Kunstfertigkeit bezeigt. An denselben Verfasser zu denken (Hoffmann de Nibelungiadis altera parte p. 16. 21, vgl. v. Muth Einleitung S. 300), hindern wohl nicht blos die metrischen Eigenthümlichkeiten, sondern auch die ganze sonstige Kunstart.

Denn unser Lied hat 'noch viel von der einfachen und gedrängten Darstellungsweise des zwölften Jahrhunderts' (Lachmann zu 1742, 3), obgleich nichts von der gelegentlich springenden und scheinbar zusammenhangslosen Art von XVI. Besonders die Scenen am Anfang und zum Schluss zeigen noch die Traditionen einer strengeren Stilart. Daneben treten allerdings auch ziemlich entschieden die Merkmale jüngerer Lieder hervor. Wie breit ist der Empfang der Burgunden durch Etzel 1742—1749, auch die Bewirthung derselben nimmt wieder 6 Strophen (1750—1755) in Anspruch. In XVI wird von zuständlichen Dingen wohl einmal ein Waffenstück mit einer ausführlicheren Wendung bedacht: hier wird uns in 3 Strophen (1762—1764) die Pracht der Betten im Schlafsaal vorgeführt. Wir finden darin schon dieselben Stoffe des ritterlichen Luxus, die wir aus den höfischen Gedichten kennen: *manegen kolter spæhe von Arraz man dâ sach der vil liehten pfelle, und manic bettedach von Arâbischen sîden . . ., declachen hermîn . . und von swarzem zobele* etc. Mehr höfisch ist auch die grosse Verbindlichkeit und Aufmerksamkeit der Helden gegen einander, die besonders beim Empfang und bei der Bewirthung hervortritt, doch vergleiche auch sonst

1768, 4 *der helt* (Hagen) *vil minneclîchen dancte Volkêre duo; 'vriunt, hêr Hagene'* redet dieser 1776, 1 seinen Gesellen an. Mit derselben Ceremonie, die wir auch in XV fanden, werden 1742 die Ankömmlinge je nach ihrer Distinction von Etzels Fürsten an der Hand zu diesem in den Saal geführt.

Die Sprache des Liedes hat, wie bemerkt, mehr drastische Elemente als die des sechzehnten, dafür aber eine geringere Kraft der Schilderung und eine geringere Bildlichkeit des Ausdruckes. Doch will Volker 1759 den andrängenden Hunnen einen *swæren gîgen slac* versetzen, und 1779 heisst es von seiner Rüstung *ouch lohent im die ringe, sam daz viwer tuot.* Auch die Epitheta sind nicht so anschaulich wie dort. Der Hunne beschreibt 1779 Volkers Helm, den er in der Finsternis erglänzen sieht: *der treit ûf sîme houbte einen helmen glanz, lûter unde herte, starc unde ganz,* allgemeine Eigenschaften, von denen er sogar die wenigsten durch eigene Anschauung erkennen konnte. Sonst findet sich Häufung der Epitheta nur noch zweimal 1762, 3 *mit vil rîchen betten lanc unde breit* und 1786, 4 *helde küene unde guot.* Die Burgunden heissen in diesem Liede 1750, 4. 1761, 3 *die ellenden* und 1772, 4 *die stolzen ellenden.* Syntactisch ist zu bemerken der locker construirte Satz 1752, 1—3 *mich nimet des immer wunder, waz ich iu hab getân, sô manegen gast vil edele den ich gewunnen hân, daz ir nie geruohtet komen in mîniu lant.* Sonst das vorweggenommene Subject 1771, 1. 2 *Volkêr der snelle, zuo des sales want sînen schilt den guoten leint er von der hant,* 1679, 2 *hort der Nibelunge, war habet ir den getân.* Zu 1775, 1, 2 *des nahtes wol enmitten, ine weiz ez ê geschah daz Volkêr der küene schînen helmen sach* siehe Lachmanns Anmerkung. Fühlbare Parenthesen 1750, 2. 1761, 3. Ausrufe, mit *jâ* 1684, 1. 1759, 3. 1761, 4. 1778, 3; *nein* 1781, 1; *entriwen* 1680, 1. 1683, 4; *owê* 1685, 1. 1765, 1. 2; *wie* 1778, 2.

Von Formeln und Wendungen sind noch hervorzuheben: 1770, 1 *liehtez ir gewant,* 1771, 2 *schilt den guoten.* — 1682, 1 *ich bringe iu den tiuvel,* 1680, 4 *unz an daz jungiste,* 1686, 4 *vâlandinne,* 1687, 2 *si vorhte bitterlîchen,* 1750, 3 *mete, môraz unde wîn,* 1746, 4 *ein gruoz sô rehte schœne,* 1777,

2. 3 *sô wirt hie helmevaz verrucket mit den swerten,* 1784, 3 *welt ir schâchen rîten?*

Dietrich duzt sich mit Gunther und Kriemhild, alle übrigen Personen ihrzen sich.

Die Strophen 1787 bis 1857 sind eine Fortsetzung des siebzehnten Liedes und sollen das achtzehnte Lied mit dem vorhergehenden verbinden: 'sie bringen nichts zum Abschlusse, sondern bereiten Neues vor' (Rieger Zs. 11, 206). Dass auch die Erzählung schwerlich alt oder auf echter Sage begründet sei, bemerkte Lachmann zu den Nibel. S. 225. Diese hat nicht einmal einen eigenen und einheitlichen Gehalt: eine Reihe theils unbeträchtlicher, theils aus anderen Abschnitten der Sage entnommener Begebenheiten wird mosaikartig an einander gestückt, ohne weiteren Zusammenhang als dass sie chronologisch recht gut auf einander folgen können. Die etwas breite, aber leicht hinfliessende Darstellung ist geschickter als in den meisten Producten dieser Gattung, aber ohne jegliche individuelle Erfindung. Auch an Technik und Form dürfte wenig mehr zu loben sein, als dass sie fast durchweg ohne Anstoss sind. Lachmanns Prädicat, dass sie ein Muster edlen Stiles seien, ist wohl etwas zu hoch gegriffen. Nur einzelne besonders zu erörternde Strophen heben sich um so kräftiger und energischer von den übrigen ab.

Sehr hübsch und entschieden am besten ist der erste Abschnitt von 1787 bis 1805 (14 Strophen): die Scene vor dem Münster. Der Anfang knüpft unmittelbar an den Schluss von XVII an. Das Motiv, welches darin ausgeführt wird, dass die Nibelungen angesichts der grossen Gefahr ihre Waffen nicht ablegen wollen und der Kriemhild trotzig begegnen, kennen wir schon von früher. Hier dürfen wir es wohl als eine Anleihe betrachten, die der Dichter bei jenem ersten Auftritte zwischen Kriemhild und Hagen machte, der in der Not gleich beim Empfange der Burgunden, in der Saga vielleicht ursprünglicher unmittelbar vor dem Ausbruch des Kampfes stattfindet. Die Demonstration die Hagen und Volker gegen Kriemhild vornehmen, indem sie sich ihr beim Kirchgange in voller Rüstung in den Weg stellen, ist hier

ohne Bedeutung: auf den Gang der Ereignisse hat sie keinen Einfluss. Die Vorliebe für ein höfisch zierliches Wesen, die nachher so ausschliesslich in den Vordergrund tritt, ist schon unverkennbar. Am Morgen kleiden sich die Helden in ihre herrlichsten Gewänder, die schönsten die es nur geben konnte. Hagen aber tritt dazwischen und heisst sie lieber in ihre Rüstungen fahren. 'Statt der Rosen sollt ihr Waffen in der Hand tragen, statt der kostbaren Schapel lichte Helme auf dem Haupte, Halsberge statt der seidenen Hemde und für die reichen Mäntel tüchtige Schilde.' Etzel fragt nach dem Grunde so kriegerischen Erscheinens und Hagen gibt die ausweichende Erklärung, es sei die Sitte seiner Herrn, bei allen hohen Festlichkeiten drei Tage lang sich so zu zeigen. Kriemhild schleudert feindliche Blicke auf ihn: zu etwas Weiterem kommt es nicht.

Unmittelbar darauf findet ein allgemeines Turnier statt (1806—1821 = 14 Strophen), bei welchem sich die Burgunden in der Kürze mit den hervorragendsten der hunnischen Führer und deren Schaaren messen; nur Dietrich und Rüdiger rufen ihre Mannen davon zurück. Volker der die Sache arrangirt, ist auch der Hauptheld. Die Erzählung ist etwas umständlich und wickelt sich nach einem trockenen Schema ab.

Nachdem die Burgunden genug Lorbeeren geerntet haben, befiehlt Volker die Rosse zur Herberge zu führen: am Abend könne man sich weiter zeigen, die Königin werde ihnen schon den Preis zuerkennen müssen. Man denkt das Turnier sei zu Ende, aber nochmals folgt eine Episode von sieben Strophen (1822 – 1835), denn plötzlich reitet ein reichgekleideter Hunne daher, der wie ein rechter Frauenheld sich gebärdet. Diesen rennt Volker an und sticht ihn völlig unmotivirt nieder. Es entsteht grosser Auflauf, aber Etzel bringt Alles wieder in ein ruhiges Geleise.

Die beiden ersten Begebenheiten haben zusammen 7, die dritte für sich ebenfalls 7 interpolirte Strophen. Es sieht fast so aus, als ob die ganze Partie ruckweise fertig geworden sei, als bestände sie aus Nachträgen, die ein Sänger

sich am Schluss seines Liederbuches aufgezeichnet; doch lege ich darauf keinen Werth.

Auch in sprachlicher Beziehung sind diese 35 Strophen stark mit höfischen Elementen versetzt: die etwas humoristische Schilderung von jenem *trût der frouwen* 1823, 2: *jâ mohter in den zîten wol haben herzentrût. er fuor sô wol gekleidet sam ez wære ein edel brût* 1822, 3. 4; ebenso die Beschreibung des Turniers, die einen breiten Raum einnimmt: *buhurdieren* 1809, 3, *der buhurt* 1810, 2. 1818, 1. 1826, 1, *vil trunzûne* 1815, 4, *diu ritterschaft* 1817, 3, *diu covertiure* 1819, 2, *gepiuze* 1823, 2 das aber nicht der edleren Schriftsprache angehört (Lachmann S. 229), *sper* 1826, 3, *hêrlîch geriten* 1809, 4; nicht minder die Hervorhebung der prächtigen Kleider und Gewänder: *dô næten sich die recken in alsô guot gewant, daz nie helde mêre in deheines küneges lant ie bezzer kleider brâhten* 1790, *die rôsen* 1791, 2, *schappel wol gesteinet* 1791, 3, *sîdîn hemde* 1792, 2, *die rîchen mentel* 1792, 3, *mit rîchem gewande gezieret was ir lîp* 1798, 2, *vil manic schœne meit* 1806, 3; man vergleiche auch die Zurüstung des Mahles *dô rihte man die tische, daz wazzer man in truoc* 1835, 3.

Wie in jüngeren Gedichten überall ist auch hier der Personenbestand der vorgeführten Helden ein sehr grosser, freilich nur auf Seiten der Hunnen, denn die Burgunden treten mit Ausnahme von Hagen und Volker zurück. Von jenen aber begegnen Etzel, Kriemhild, Dietrich, Rüdiger, der namenlose Hunne, ferner Schrutan, Gibeke, Ramunc, Hornboge. Auch die Anzahl ihrer Mannen wird genau angegeben: Dietrich hat nach 1811 600 Mannen, wovon Not und Klage sonst nichts wissen, Rüdiger 500 (1813) wie auch sonst, der Dänen sind 1000 nach 1815, 3. In Kriemhilds Begleitung erschienen 1806, 4 sogar 7000 Helden. Ein merkwürdiger Widerspruch ist es, wenn Blödel 1817, 1 3000 Helden hat, während in XVIII (1858) nur 1000 ihm in den Kampf folgen.

Mit dem nächsten Abschnitt treten wir dann aber auf den Boden echter und begründeter Sage. Die 14 Strophen 1836—1850 sind für die Handlung so nothwendig, dass sie

nicht entbehrt werden und deshalb auch an dieser Stelle nicht gefehlt haben können. Sie enthalten die Versuche Kriemhilds, einen Helden ihres Anhanges zu gewinnen der die Hand offen gegen ihre Feinde zu erheben wagt. Auch die Saga hat darüber einen ausführlichen aber etwas verwickelten Bericht.

Die entsprechenden Thatsachen finden sich in Cap. 376 und 378, so zwar, dass Kriemhild sich erfolglos zuerst an Dietrich, darauf an Blödel, dann an Etzel wendet, den sie nochmals bei seiner Habsucht zu fassen sucht, endlich an Iring der durch die Bitten und den hohen Sold der Herrin sich bewegen lässt. Hier sind offenbar mehrere Traditionen verwoben. Fremdartig und episodisch ist die Scene zwischen Kriemhild und Etzel in 376, die wie die analoge in 359 (S. 113 f.) auf eine viel ältere Ueberlieferung zurückweist. Aber auch Iring und Blödel werden neben einander nicht ursprünglich sein, sondern wesentlich auf Sagenvermischung beruhen. Dem Verfasser waren wohl verschiedene Lieder bekannt, in denen sie die Träger der gleichen Rolle waren. So musste der eine dem andern weichen und für die Handlung unwirksam gemacht werden: während man in Oesterreich Blödels Ruhm aufrecht erhielt, wurde hier der hunnische Fürst zu Gunsten der sächsischen Lokalhelden seiner Thätigkeit entsetzt. Nur darauf kann die Verdrehung der Sage beruhen, dass auch Blödel der Königin ihren Wunsch abschlägt. Cap. 378 entstammt also einer anderen Version als die am Schluss von 376 benutzten Nachrichten. So erklärt sich auch am besten der störende Platz den Cap. 377 dazwischen einnimmt. Es unterbricht den natürlichen Verlauf der Handlung, wenn Kriemhild, bevor sie ihre Ueberredungsversuche noch vollendet, den Burgunden ihre Waffen zu entziehen trachtet und dadurch die heftige Scene mit Hagen herbeiführt. Das Abfordern der Waffen wird überhaupt wohl den ersten Bitten der Kriemhild vorausliegen, und 377 derselben Tradition wie 378 angehören, worauf auch die ausführliche Rekapitulation im Anfang vor 378 zu deuten scheint. Sie sind einer anderen Quelle entnommen wie die übrigen Begebenheiten.

Ebenso wie der Inhalt sich hervorthut, trägt auch die

Darstellung der Not hier das unverkennbare Gepräge einer alterthümlicheren, edleren Stilart. Die Strophen sind gehaltreich und schön und voll echten epischen Geistes. Gleich die ersten zeichnen sich durch ihre gedrängte und prägnante Form sehr bestimmt vor den früheren aus. Wie eindringlich und voller Kraft ist Kriemhilds Bitte an Dietrich, ihr beizustehen in ihrer Noth (1836). Sie bildet zugleich einen vortrefflichen Anfang:

Ê die hêrren gesæzen, des was harte lanc.
diu Kriemhilde sorge si ze sêre twanc:
'fürste von Berne, ich suoche dînen rât,
helfe und genâde: mîn dinc mir angestlîche stât'.

Es sind ein paar kurze athemlose Worte, welche Kriemhilds Anliegen nicht einmal positiv ausdrücken: auch dies eine dichterische Freiheit, wie sie gerade in den ältesten Liedern hie und da sich findet (S. 126). Dann die erregte, auch in der Satzfügung unruhige Erwiderung Hildebrands, den der Dichter neu in die Erzählung einführt (1837):

Des antwurte ir Hiltebrant, ein reke lobelich,
'swer sleht die Niblunge, der tuot ez âne mich,
durh deheines schatzes liebe. ez mag im werden leit.
si sint noch unbetwungen, die snellen ritter gemeit'.

Und Dietrichs ernste, hoheitvolle Mahnung, der *in sînen zühten* der Herrin mit ruhiger Würde und Entschiedenheit gegenübertritt.

Auch die nächste Scene, das Zwiegespräch mit Blödel, ist in demselben Tone gehalten. Ich wüsste, wenn wir die Stelle rein für sich betrachten, gegen keine einzige Strophe gerechtfertigte Bedenken zu erheben, ausser gegen die von Lachmann verworfene 1846ste, die sich nicht bloss durch ihre Innenreime als späteren Zusatz verräth, sondern mehr noch durch ihre matte Diction und den prahlerischen Inhalt, der gar nicht zu der Stimmung Blödels passt und auch sonst von der Anschauung der übrigen Strophen abweicht. Die Athetesen von Wilmanns, der S. 26 auch 1844—1847 verwerfen will, kann ich nicht zugeben, denn die Markgrafschaft, welche Kriemhild dem Blödel in 1844 anbietet, ist in der *miete* von 1845 mit einbegriffen (Schönbach Zs. f. Oesterr.

Gymn. 1877, S. 380 f.). Und auch zwischen 1841 und 1847 dürfte kein wirklicher Gegensatz zu empfinden sein. Es ist durchaus der knappen, lebendigen Art dieser Strophen gemäss, wenn Kriemhild 1841 in Blödel eindringt 'Sei Du mein Beistand. Denn hier im Hause sind meine Feinde, die den Siegfried, meinen lieben Mann, erschlugen. Wer mir die That an ihnen rächen hülfe, dem wollte ich immerdar unterthänig sein', — und wenn Blödel dann, nachdem er sich zu dem Wagnis entschlossen hat, nicht erst seinen Kriegsplan auseinandersetzt resp. sich von Kriemhild einen solchen mittheilen lässt: dass man erst die Knechte ermorden müsse, um der Helden desto sicherer habhaft zn werden, sondern gleich (1847) seinen Recken zuruft 'Nun waffnet Euch, alle meine Mannen, wir müssen zu den Feinden in die Herberge schreiten'.

Diese Ereignisse leiten ohne Zweifel eine Handlung ein, welche derjenigen des achtzehnten Liedes völlig entsprechen müsste. Das Zwischenstück 1849—1857 ist deshalb eine sehr empfindliche Unterbrechung, da es der Erzählung eine durchaus veränderte Richtung gibt.

Mit allem Nachdruck wird unsere Aufmerksamkeit von dem Beginnen Blödels ab und dafür auf ganz andere Dinge im Saale gelenkt (1849. 1850):

Dô der strît niht anders kunde sîn erhaben
(Kriemhilt leit daz alte in ir herzen was begraben),
dô hiez si tragen ze tische den Etzelen suon.
wie kund ein wîp durch râche immer vreislîcher tuon?

Dar giengen an der stunde vier Etzelen man:
si truogen Ortlieben, den jungen künic, dan
zuo der fürsten tische, dâ ouch Hagne saz.
des muose dez kint ersterben durch sînen mortlîchen haz.

Der feierliche Ernst und der kräftige Gang dieser Verse erinnert an die besten Erzeugnisse der Nibelungendichtung. Auch hier steht die Vorzüglichkeit der Ueberlieferung ausser Frage. Aber der Sänger erweckt zugleich das sehr bestimmte Gefühl in uns, als müssten nun im Saale sofort die Mordthaten mit Ortliebs Tod beginnen. Allein nichts dergleichen folgt. Das alte Bruchstück ist zu Ende und damit überhaupt

nur etwas mit Ortlieb vorgehe, wird in ähnlich breitem und weichlichem Vortrage, wie in den ersten Abschnitten. eine sehr müssige Begebenheit von 7 Strophen angehängt: Etzel präsentirt der Gesellschaft den jungen hoffnungsvollen Sohn. Er verspricht sich, dass dieser ein sehr kühner Mann werden müsse, wenn er nach seinem Geschlechte arte; er verheisst ihn mit vielen Ländern auszustatten und bittet die Burgunden, ihn bei ihrer Rückreise doch mit nach Worms zu nehmen und dort zum Manne aufzuerziehen: er werde ihnen ein starker Schirm gegen ihre Feinde sein. Hagen beginnt zu spotten: man werde ihn selten am Hofe eines Prinzen erblicken, der so nach Tod aussehe. Dem König thut die Rede weh, aber er schweigt doch still. Alles beruhigt sich wieder, die Episode ist zu Ende und im achtzehnten Liede beginnt der Kampf in der Herberge. Es ist dies auf so kurzem Raume bereits die dritte überflüssige und erfolglose Demonstration unter den Erfindungen unseres Fortsetzers. Ob sich der Mann nicht schon dadurch hinreichend kennzeichnet?

Ich bemerke gleich hier zu dem Inhalt des letzten Abschnittes, dass er mit Ausnahme von Hagens höhnender Rede auch in der Klage 946 ff. begegnet. So ein Thema wie dieser junge Königssohn, der zu den grössten Erwartungen berechtigte, der nachher aber auf so grausame Weise von seiner glänzenden Laufbahn ausgeschlossen werden musste, ist auch für die Klage ein viel passenderes Motiv als für die Not. Und es kann nicht unbemerkt bleiben, dass unser Fortsetzer schon einmal Betrachtungen anstellte, die fast wörtlich mit Abschnitten der Klage stimmen und welche gleichfalls nur in die Klage und nicht in die Not gehören: dass all das grosse Unglück, das später hereinbrach wohl verhütet worden wäre, wenn man Etzel nur rechtzeitig die Wahrheit gesagt hätte (1803 und Klage 142 ff. 455 ff.). Die Klage hat hier nicht aus der Not geschöpft, da ihr der eigentliche Inhalt unserer Fortsetzung unbekannt ist (zu den Nib. S. 224 f.), also müssen dem Fortsetzer wohl entsprechende Klagelieder bekannt gewesen sein.

Wir stehen nun vor der schwierigen Frage, wie die

mittleren alten Bruchstücke zu beurtheilen seien. Unsere Stelle hat zum Theil schon Rieger beschäftigt. Er meinte (Zs. 11, 206 ff.), dass 1849—1857 den Anfang eines eigenen Liedes bildete, dass diese Strophen dem edelsten epischen Stile angehörten. Wir konnten dies Urtheil nur für die beiden ersten gelten lassen, mussten es dagegen auch auf 1836 ff. ausdehnen, während uns die letzten (1851 ff.) in denen die vorbereiteten Ereignisse deutlich wieder aufgehalten werden, als ein dürftiger Notbehelf erschienen. Auch den Schluss dieses Liedes glaubte Rieger in der grossen Interpolation zwischen XVIII und XIX wiederzuerkennen, worin wir ihm gleich wenig werden beistimmen können. Joh. Hoffmann S. 23 meinte umgekehrt, dass 1836—1848 wohl einer besseren Tradition folgen könnten. Dass 1849 nicht mit dem weiteren Verlaufe der Handlung im Einklang stehe, hat auch Wilmanns S. 27 f. gesehen. Er hält es für möglich, dass sie von einem späteren Bearbeiter eingefügt sei. Aber ist diese spätere Einfügung nicht noch um Vieles befremdender?

Unsere Erörterung ist über den ganzen Abschnitt von 1836—1850 auszudehnen. Bildet letzterer einen einzigen geschlossenen Zusammenhang, oder besteht er aus zwei Bruchstücken 1836—1848 und 1849. 1850?

Für erstere Annahme scheint zunächst die Saga zu sprechen, in der die Begebenheiten denselben Verlauf nehmen: nachdem Iring abgegangen ist, um die Knechte zu erschlagen (378), geht Kriemhild zu Tische und stiftet ihren jungen Sohn an, dem Hagen einen Schlag ins Gesicht zu geben (379), worauf der blutige Kampf beginnt. So hätten auch auf unser Bruchstück die nämlichen Ereignisse folgen können. Allein wenn wir unsere Stelle genauer ins Auge fassen, sprechen wichtige Erwägungen dagegen.

Str. 1849. 1850 fordern unbedingt, dass Kriemhild nun sofort den Streit im Saale erhebe. Aber auch die vorhergehende Scene zwischen Kriemhild und Blödel ist mit so energischen Zügen versehen, und die Strophe 1847 drängt so entschieden auf sofortige Thaten Blödels hin, dass derselbe Dichter unmöglich den aufgenommenen Faden fallen lassen konnte, um sich einem anderen Zusammenhange zuzuwenden. Beide

Berichte neben einander sind unverträglich, hier wie überall, und können in der Sage und Dichtung nicht mit Rücksicht auf einander erfunden und auch niemals, ohne sich zu beeinträchtigen, neben einander verwendet sein. Sollte Ortliebs Tod den Kampf eröffnen, dann musste die eigentliche Handlung die durch jene Ueberredungsscene angebahnt wird, die Ermordung der Knechte, zu einem geringfügigen Abenteuer herabsinken, über das im besten Falle nur noch nachträglich und nebensächlich hätte kurz berichtet werden können: eine Consequenz die denn auch in der Saga vorliegt, wo die Ausführung der Expedition zu der sich Iring bewegen lässt, mit Stillschweigen übergangen wird. Und schon in der zu Grunde liegenden Sage können jene Begebenheiten von keinem grossen Belang gewesen sein, da nachher Iring so gut wie Blödel am Leben ist. Sollten umgekehrt Dankwarts Thaten zu solcher Bedeutung erhoben werden, wie es im ersten Bruchstück und dem achtzehnten Liede der Fall ist, dann konnte wiederum Ortliebs Tod nicht mehr den Kampf herbeiführen, sondern musste mehr oder weniger episodisch demselben eingefügt werden. Bei der ersteren Version wurde das Dankwartslied unmöglich, bei der letzteren die Darstellung der Saga und dasjenige Lied, dessen Anfang unser zweites Bruchstück entnommen ist.

Unsere gesammte Ueberlieferung spaltet sich an dieser Stelle völlig in zwei Gruppen auseinander. Das erste Bruchstück, das Dankwartslied und die Klage lassen übereinstimmend die Feindseligkeiten durch einen Ritter der Kriemhild eröffnen, der auf die Bitten der Herrin die Knechte erschlägt, so dass den Burgunden der Kampf als eine Art von Notwehr aufgedrängt wird. Das zweite Bruchstück, der Anhang zum Heldenbuch, die Saga und das färöische Högnilied durch die Königin selber, deren jungem Sohne Hagen in aufwallendem Zorne gleich das Leben nimmt. Das späte Zeugnis des Anhanges zum Heldenbuch (Heldens.[2] S. 300) muss uns gleichwol wertvoll sein, da es die Bekanntschaft des Sagaberichtes für Oberdeutschland ausser Frage stellt: wie in der Saga stiftet Kriemhild auch hier ihren zehnjährigen Sohn beim Mahle an, dem Hagen einen Schlag auf die Backe zu geben, so dass dieser aufspringt und mit den Worten 'Das

hast du nicht von dir selber gethan' dem Kinde den Kopf abschlägt, worauf der Streit unter den Helden beginnt.

Wie in der Schlussredaction der Not liegt auch in der Saga eine Verschmelzung oder Vereinbarung beider Versionen vor: die ausführliche Ueberredungsscene mit Irings endlichem Versprechen steht auch hier in demselben fühlbaren Gegensatz zu der Scene zwischen Ortlieb und Hagen. Lassen sich auch in dieser Ueberlieferung noch die Berichte völlig auseinanderlegen? Ich möchte es nicht unversucht lassen, obgleich Stil und Ton der Erzählung keine Handhabe bieten. Wir wurden S. 173 schon aus anderen Gründen dahin geführt, Cap. 377 und 378 als eine Art von Interpolation aufzufassen, die zur Not in besonders naher Verwandtschaft steht; 376 und 379 aber würden, wenn wir von den anderswoher stammenden Notizen am Schluss von 376 absehen, genau dieselbe Reihenfolge der Ereignisse ergeben wie der Anhang des Heldenbuches. Damit aber wird unsere Aufmerksamkeit noch auf eine letzte Schwierigkeit gelenkt.

Im Anhang des Heldenbuches schreitet Kriemhild erst zur persönlichen Aufreizung Hagens, nachdem sie zuvor vergeblich bei dem Berner Hülfe gesucht; und wollten wir in der Saga Cap. 376 und 379 verbinden, wäre es hier ebenso der Fall. Danach könnte man geneigt sein, auch in der Not 1836—1839 und 1849. 1850 als zusammengehörig zu betrachten. 1840 und 1848 müssten dann dem Fortsetzer angehörige Verbindungsstrophen sein; übrigens sind es, wie man herausempfinden wird, die beiden, die man vielleicht noch am ehesten entbehren möchte und könnte. Aber ich wüsste hier doch keinerlei Evidenz zu schaffen, wenn man nicht auf Einzelheiten zu viel bauen will (S. 181). In 1836—1848 nimmt die Handlung an sich einen völlig guten und sachgemässen Fortgang: Kriemhilds Bitten konnten an beiden Stellen mit gleicher Bedeutung und gleichem Rechte verwendet und leicht aus einer Version in die andere übertragen werden.

Auch welche von beiden Darstellungen vom Ausbruch des Kampfes die ältere sei, lässt sich wohl vermuthen. Ich denke, diejenige der Saga und des Anhanges zum Heldenbuch. Die alte heldenhafte Rolle der Kriemhild, die in der

nordischen Fassung sogar an dem Kampfe der Männer Theil nimmt, ist in diesem harten und grausamen Motiv noch viel lebendiger als in jener anderen, schon zaghafteren Auffassung, bei der sie völlig in den Hintergrund der Begebenheiten zurücktritt und mit den rein weiblichen Mitteln von Bitten, Flehen und Versprechen den Kampf erweckt und leitet. Die immermehr zunehmende Neigung, Kriemhild von jeglicher rohen Handlung zu entlasten, ist hierin unverkennbar. Nicht minder waren ritterliche Anschauungen bei dieser Neuerung im Spiele. Eine besondere Action gegen die Knechte wurde auch weiter erst nöthig und möglich, sobald die Begebenheit aus dem Rahmen blossen Familienschicksals heraustrat, und der Zug der Burgunden zu einer grossen mächtigen Heerfahrt anwuchs. —

Zu welchem Resultat gelangen wir nun betreffs der Composition dieser Partie der Not? Der nahen Beziehungen zwischen dem ersten Bruchstück und dem Dankwartsliede ward schon gedacht. Haben beide auch innerhalb der Dichtung einen engeren Zusammenhang? Es ist kaum zu bezweifeln. Am Anfang von XVIII bleibt das Fehlen eines orientirenden Berichtes, wie Kriemhild den Blödel überredet, sehr merkwürdig und empfindlich. Darüber müsste etwas vorausgeschickt sein, falls es nicht schon innerhalb der Dichtung vorlag. Dass sie ihm Nudungs Braut mit der *miete* zum Lohn verheissen, wird 1864 f. nicht nachgeholt, sondern als bekannt oder geschehen vorausgesetzt. Das erste Bruchstück und XVIII berühren sich nun ferner so unmittelbar, dass 1847 und 1858 direct auf einander folgen könnten: Blödel der allen seinen Mannen zuruft, sich zu waffnen, um, wie die Königin gebiete, zum Kampf auf Leben und Tod in die Herberge zu den Burgunden zu schreiten, — und Blödelins Recken die in ihren festen Halsbergen sich gegen Dankwart und die Knechte aufmachen, sind nicht zu trennen. Str. 1836—1848 können nun, falls sie ein älteres Bruchstück sind, unmöglich für XVIII gedichtet sein. Sie würden sich am besten zu einem Liedanfang eignen, und es läge nahe, sie überhaupt schon zu XVIII hinzuzurechnen. Es bliebe nur die schwierige Frage zu lösen, wie denn beide

Theile später wieder getrennt werden konnten. Ich komme auf sie in umfassenderem Zusammenhange zurück.

Doch will ich gleich hier auf die stilistischen Uebereinstimmungen hinweisen, die eine nähere Verwandtschaft besonders der mittleren Partie (1841—1847) mit XVIII zu begünstigen scheinen: hier wie da die lebhafte aber doch ausführliche Rede und Gegenrede mit *jâ* und *neinâ:* 1841, 2 *jâ sint in disem hûse,* 1842, 2 *ja entar ich in vor Etzel,* 1843, 1 *neinâ, hêrre Blœdel* und 1859, 4 *jâ wundert mich der mære,* 1860, 1 *jane darftu mich niht grüezen,* 1861, 1 *neinâ, hêrre Blœdel,* 1862, 1 *ja enweiz ich dir der mære* und so fort in XVIII sobald nur directe Rede erscheint 1880, 2. 1883, 2. 1886, 2 etc. Eine Besonderheit die auch auf die Sprache des Fortsetzers Einfluss gewonnen hat, während 1836—1839 frei davon sind. Auch die metrischen Eigenthümlichkeiten sind in 1841—1847 und in XVIII dieselben, während in den vier ersten Strophen wiederum eine merkwürdige Abweichung sich findet: *von Dietrîches hant* 1839, 4, wo *von* auf der ersten Stelle des achten Halbverses ohne Auftact Hebung und Senkung trägt, ist eine Freiheit, die ausser bei kunstloseren Dichtern sich hie und da nur in alten Liedern findet, XV—XIX kennen sie nicht (Lachmann zu 371, 4).

Nur wenn wir berechtigt sind, die angegebenen Theile in einer Ueberlieferung zu vereinigen, wird uns auch der Platz von XVIII innerhalb der Dichtung klarer werden als sonst. Mit 1858 hebt das Lied so abgerissen an, dass es weder ἐξ ὑπολήψεως eines der übrigen Lieder gedichtet sein, noch selbständig für sich bestanden haben könnte. Mit dem vorhergehenden Bruchstück zusammen erblicken wir darin sehr passend die Fortsetzung eines früheren Liedes, aber wohl nicht des siebzehnten, das mit dem nächtlichen Ueberfall und Hagens und Volkers Schildwache aufhört, sondern des sechzehnten, das schon unter drohenden Aussichten an dem Mittag des ersten Tages schloss. Nachdem der erfolglose Angriff gegen Volker und Hagen abgewiesen, schlägt Volker vor, sich zu den Königen zurückzubegeben, die sich schon bei Hofe befinden (1738). Es folgt noch eine letzte allgemeine Sentenz. Und dann kann ein weiteres Lied sehr

gut anheben *Ê die hêrren gesæzen, des was harte lanc* u. s. w. resp. mit einer entsprechenden Strophe wie sie der 1841sten vorhergehen mochte. Auf das zweite Bruchstück komme ich zurück.

Von XIV bis XVIII dürften also zwei Liederbücher in einander verflochten sein, deren einem XIV, XV, XVII, deren anderem XVI und XVIII angehören werden. Bewerkstelligt wurde diese Vereinigung durch einen sehr liederkundigen und formgewandten Dichter, dessen eigene Erzeugnisse uns in 1787—1835 und 1851—1857 vorliegen. Der erstere Abschnitt hat den Zweck, auch noch den Morgen nach der Ankunft der Gäste mit Ereignissen anzufüllen, der zweite motivirt Ortliebs Anwesenheit im Saal gleichfalls im Anschluss an ein älteres Bruchstück. Auch Klagelieder waren diesem Dichter geläufig.

Doch bevor ich zu XVIII übergehe, ist noch die Darstellung der stilistischen und sprachlichen Eigenthümlichkeiten der Fortsetzung nachzuholen. Die höfischen Elemente sind bereits oben S. 172 angemerkt. Citate aus den älteren Liedbruchstücken mache ich durch Sternchen kenntlich.

Die Satzverbindung ist glatt und ohne Anstoss, wenn man von der 'an sich untadelhaften Anknüpfung' durch das relative *dô* absieht: 1799, 1. 1806, 1. 1809. 1. 1813, 1. 1815, 1. 1829, 1. (*1840, 1.) *1845, 1. (*1848, 1.) *1849, 1. 1851, 1, Lachmann S. 225. Auch beginnen viele Sätze mit *jâ:* 1787, 2. 1790, 4. 1791, 1. 1795, 4. 1797, 4. 1804, 4. 1805, 2. 1822, 3. 1823, 4. *1841, 2. *1842, 2. *1843, 2. Ausrufe mit *wie* 1799, 2. 1802, 2 und *hey waz!* 1807, 4. 1812, 1. Aehnliche Fragen mit *wie?* 1799, 3. 1823, 1. *1849, 4 und *waz ob?* 1821, 4. Der Dichter spricht *als uns daz ist geseit* 1815, 3.

Die jüngeren Theile enthalten nur eine üble Construction: 1797 *daz wart durch daz getân daz si daz wolden wizzen daz des küneges wîp müese mit in dringen.* Eine kleinere Unebenheit 1806, 4 *siben tûsent degene — reit.* Syntactisch bemerkenswerth 1800, 2 *hât iemen si beswæret, daz herze und ouch den muot,* 1791, 1 *jâ sint iu doch genuogen diu mære wol bekant,* 1806, 1 *dô man dô gote gediende, unt daz si*

wolden dan, das conditionale *und* 1799, 4, *Etzelen* 1801, 4 = *dir.* Hie und da begegnen charakteristische Redewendungen: 1787 *Mir kuolent sô die ringe .. ich kiusez von dem lufte,* 1802, 2 *wie rehte vîentlîche si im under d'ougen sach!* 1852, 1 *gevâht er nâch dem künne* (vgl. Lachmanns Anmerkung). Von Epitheten ist *gemeit* sehr beliebt: 1804, 4. 1807, 3. 1815, 1. *1837, 4. 1856, 2. Ausser *1837, 4 *die snellen ritter gemeit* einmal starke Anhäufung von Beiworten 1852, 1 f. *ein küene man, rîch und vil edele, starc unde wol getân.* Sehr beliebt ist *recke (snelle, vremde, guote r.).* Sonst ist hervorzuheben 1791, 4 *der argen Kriemhilde,* 1797, 4 *jâ was vil grimmic ir lîp,* 1822, 1 *weigerlîchen,* 1851, 2 *konemâge,* 1855, 3 *sô veiclîch getân.* Hübsch ist *der blanke sweiz* 1819, 2.

In den älteren Strophen zeichnet sich oft jede Zeile durch besondere Eigenthümlichkeiten aus, wie man an den oben herausgehobenen ersehen mag.

Die Syntax geht öfters in die Brüche: 1836, 3. 4. 1837. 1845, 1 *dô der hêrre Blœdel die miete vernam, unt daz im durch ir schœne diu vrowe wol gezam,* die sehr fühlbare Parenthese 1849, 2. Aus den nicht mitgetheilten Strophen führe ich noch von Wendungen und Ausdrücken an: 1839, 2 *râtet an den lîp,* 1839, 4 *Sîfrit ist unerrochen von Dietrîches hant (= von mir),* 1844, 1 *daz lant zuo den bürgen,* 1845, 2 *mit strîte wând er dienen daz minneclîche wîp,* 1845, 4 *verliesen den lîp,* 1847, 4 *wâgen den lîp,* 1848, 4 *swinde rœte.* Die Apposition *Nu wâfent iuch, alle die ich hân* 1847, 1.

Kriemhild duzt ihre Helden, den Dietrich und Blödel, während diese die Herrin im Plural anreden. — Vorausdeutungen begegnen in diesen Bruchstücken mehrfach: 1840, 4. 1845, 4. 1850, 4, ebenso am Schluss der Fortsetzung 1857, 4.

NEUNTES KAPITEL.

DAS DANKWARTSLIED.

Das achtzehnte Lied das jedenfalls mit einem Theil der vorhergehenden Bruchstücke in engerem Zusammenhange steht, ist den Thaten des Dankwart gewidmet. Es ist zugleich das einzige das uns über diesen Helden ausführliche Kunde bewahrt hat. Die Thidrekssaga kennt ihn überhaupt nicht, ebensowenig der sonst sehr sagenkundige Verfasser des Biterolf, auch in der Rabenschlacht ist er unbekannt. Selbst in den übrigen Nibelungenliedern steht nur von ihm fest, dass er Hagens Bruder und der Marschall der Burgundenkönige ist. In der ganzen ersten Hälfte des Gedichtes ist er nur durch unechte Strophen in die Handlung verflochten. Diese lassen ihn ausser im Prolog noch beim Sachsenkrieg als Bannerträger und auf der Fahrt zu Brunhild auftreten. Und wenn auch unser Sänger Str. 1861 den Helden versichern lassen darf, er sei noch ein kleiner Knabe gewesen, als man den Siegfried ermordet, so beweist er damit nur, dass ihm aus Dankwarts früherem Leben nichts bekannt war. Die alte Sage wird jene Ansicht nie getheilt haben, schon deshalb nicht, weil sie ihn zum Bruder des Hagen macht. Ausser in den Interpolationen von XIV tritt er sonst in der zweiten Hälfte der Not noch in dem ziemlich jungen fünfzehnten Liede bedeutsamer hervor in seiner Eigenschaft als Marschall.

Das 13. 14. und 16. erwähnt ihn gerade nur immer, dem 17. ist er unbekannt. Und nachdem er uns dann in XVIII durch 56 Strophen fast ausschliesslich beschäftigt hat und uns mit einer Lebendigkeit geschildert ist, wie kein anderer der Burgunden, verstummt plötzlich die Dichtung wieder völlig über ihn und sein ferneres Schicksal. Selbst über seinen Ausgang wusste man nichts zu berichten, denn die unechte Strophe 2228, die ihn der Vollständigkeit halber durch Helfrich umkommen lässt, hat für uns ebenso wenig Gewähr wie die anderen interpolirten die durch kümmerliche Namennennung sein Andenken noch zu fristen suchen. Auch der Klage war über seinen Tod nichts Genaues bekannt (Sommer Zs. 3, 209). Sein Zweikampf mit Blödel ist, soweit wir beobachten können, der wichtigste Punkt an dem Dankwart aus der fränkischen Lokalsage der er ursprünglich angehörte, kräftig herausgetreten und sich in der allgemeinen Heldensage festgesetzt hat. Freilich mag auch hieran die jüngere Dichtung noch das Beste und vielleicht Alles gethan haben.

Denn schon die Grunderfindung unseres Liedes gehört einer complicirten und späten Stufe der Sagenbildung an. Eine Reihe fortschreitender Umgestaltungen die immer weiter von der alten einfachen Ueberlieferung entfernte, hat endlich in der Not einen sonderbaren Abschluss herbeigeführt und damit das schiefe Verhältnis zwischen dem achtzehnten und neunzehnten Liede verschuldet, das die lange Interpolation von 1917—1955 noch besonders unglücklich auszugleichen sucht. Die Schwierigkeit die immer grösser wurde war die: wie Kriemhild, welche sich beim Ausbruch des Kampfes notwendig im Saale befinden muss, nachher dem allgemeinen Blutbade sich entziehen solle. Wenn Gudrun in den eddischen Liedern und der Völsungasaga selber zum Kampfe die Brünne anlegt und für ihre bedrohten Brüder, ohne zu zittern, gewaltige Todesstreiche austheilt, so steht sie mit den Helden auf gleicher Stufe; es liegt kein Grund zu ihrer Entfernung vor. Anders wurde dies in der späteren Fassung, nach der sie durch ihre Liste und Ueberredungskünste den Kampf nur anstiften konnte und hinter die Helden zurücktreten musste, sobald der Mord ihres Sohnes durch Hagen geschehen und

zu blutiger Sühne aufforderte. Die natürliche und einzig passende Lösung bewahrt hier die Thidrekssaga: die Hunnen müssen beim Ausbruch des Kampfes durch ihre Ueberzahl oder durch ihre Vorbereitungen die Herren der Situation sein, sie müssen sich auch im Besitze des Ausganges befinden wie in der Saga, wo Iring mit seinen Mannen an der Pforte steht und keinen der Feinde heraus noch hinein lässt. So konnte Kriemhild, nachdem ihr Werk seinen unaufhaltsamen Fortgang genommen, leicht aus dem Kampfe ausscheiden. In der Not wurde dies durch die besondere Vorliebe des Dichters vereitelt, mit der er für seinen Helden Partei nimmt und dessen Erfolge und tapfere Thaten mit so glänzenden Farben malt, dass er die Anlage der Situation gründlich verdarb. Mit Dankwarts Dazwischentreten ist hier der Saal völlig in den Händen der Burgunden, die auch gleich ein so furchtbares Ungestüm entfalten, dass an kein Einhalten und keine gütige Lösung mehr zur denken. Am Schluss des Liedes stehen Dankwart und Volker als mächtige Hüter an der Pforte und lassen keinen mit dem Leben entrinnen. Dabei sind Kriemhild und Etzel und alle die Hunnen die ganz zuletzt erst in den Kampf verwickelt werden, noch im Saale anwesend. So ward es denn die traurige Pflicht des Interpolators guten Rath zu schaffen, er liess also wohl oder übel mit Zustimmung der Burgunden geschehen, was gegen ihren Willen nicht mehr möglich war. In einer wenig heroischen Situation lässt er den Dietrich unter den einen Arm die Kriemhild, zur anderen Seite den Etzel nehmen, und so ziehen alle ab, deren Verbleiben im Saale nicht anging. Konnte aber je ein vernünftiger Dichter ohne äusseren Zwang eine solche Lösung erfinden? Wie werden die in höchster Gefahr schwebenden Burgunden ihre Todfeindin, von der sie wissen, dass sie den ganzen Mord angestiftet hat, mit den Ihren aus dem Saal entlassen, nachdem sie ihr Kind bereits getödtet haben? Konnten sie sich darüber täuschen, dass Kriemhild nun desto leichter und sicherer Alles in Bewegung setzen werde, was ihren eigenen Untergang herbeiführen müsse? Aber die eigenthümliche Erfindung des Dankwartliedes erforderte einen solchen Nothbehelf, dessen übrigens

n der Klage keine Erwähnung geschieht (Lachmann Anm. S. 239), obgleich diese sich den Ausbruch des Kampfes ganz ähnlich zu denken scheint (Zs. 3, 206 f.). Dass die Knechte in der Herberge erschlagen werden, weiss auch das sechzehnte Lied (1673). —

Es bleibt noch eine letzte Frage der Composition zu erörtern. Wir glaubten oben S. 181 annehmen zu dürfen, dass unser Lied im Anschluss an das sechzehnte gedichtet sei. Dann kann es auch gleich diesem erst später in den Zusammenhang der übrigen aufgenommen sein. Aber während XVI sich ohne Schaden hineinflechten liess, muss XVIII zu irgend einer Zeit eine andere Dichtung verdrängt haben.

Müllenhoff hat unzweifelhaft Recht, wenn er das neunzehnte und zwanzigste Lied den vorhergehenden gegenüber zu einer Einheit zusammenfasst (S. 95). Der schon für schriftliche Aufzeichnung arbeitende Autor von XX hatte XIX vor Augen und führte die Handlung desselben aufs Genauste fort. Aber der Beginn auch von XIX ist befremdend für ein Lied, das einst selbständig für sich existirt haben soll. Es setzt nicht in ähnlicher Weise kurz und knapp ein, wie das sonst wohl der Fall zu sein pflegt. Es wird nicht mit ein paar Worten eine neue eigene Situation geschaffen, sondern es hat den Anschein, als ob in einer vorhandenen weiter gedichtet würde. Es ist eher ein Anfang wie der des dritten oder zehnten Liedes. Es bleibt nichts übrig, als zu folgern, dass auch XIX im Anschluss an ein verlorenes weiter gedichtet ist, so dass der Verfasser von XX schon beide verbunden vorfand resp. sie selbst verband und sie bewusst zu einem breiten Abschluss brachte. Das achtzehnte Lied kann ihm unmöglich vorgelegen haben, wie die gänzliche Vernachlässigung des Dankwart (S. 185) genugsam beweist. Es muss ein solches gewesen sein, in dem dieser Held gar nicht oder doch nicht sehr stark hervortrat: Bedingungen, die am besten erfüllt würden bei einer Ueberlieferung, die den Kampf ebenso wie die Saga ausbrechen liess, was ja thatsächlich auch in derjenigen Tradition stattgefunden zu haben scheint, welcher die S. 175 angeführten Strophen 1849 und 1850 entnommen sind. Allein in unserem

Falle hat die Sache doch schon etwas anders gelegen, da das zwanzigste Lied (2028) unzweideutig den Tod Ortliebs als die Folge der Ermordung der Knechte hinstellt, wobei der Dichter den in dem verdrängten Liede geschilderten Vorgang im Auge gehabt haben muss.

Die Frage, wie die weitere Vereinigung der Liederbücher vor sich ging, wird durch die älteren Bruchstücke etwas erschwert. Natürlich können letztere nur von dem Verfasser von XVII[b] herbeigezogen sein, wie denn dieser Dichter mit seiner Fortsetzung auch nur unser achtzehntes Lied mit den früheren kann haben verbinden wollen.

Man hat zwischen zwei Annahmen zu entscheiden, je nach dem man jene Bruchstücke zu beurtheilen geneigt ist. Wer XVIII wie Lachmann mit 1858 eröffnet, muss daran festhalten, dass es so lange für sich bestand oder doch einer andern Reihe angehörte (denn im Anschluss an eins der erhaltenen Lieder kann es so nicht gedichtet sein), bis der Fortsetzer es mit XVII verknüpfte, wobei er sich einiger anderer älterer Liedanfänge bedient hätte, um es passend einzuleiten. Aber so werden die S. 180 f. geäusserten Bedenken nicht gehoben.

Wer andrerseits noch das erste Bruchstück an XVIII anschliesst, muss erklären, warum beide Theile später wieder auseinandergerissen sind. Gewiss hat nun das Dazwischentreten von 1849. 1850 die Zerstörung des sonst vortrefflichen Zusammenhanges verschuldet. Und wem die Nöthigung zur Aufnahme dieser Strophen ihres Inhaltes wegen zu geringfügig erscheint, der darf hier nochmals an die Vermuthung anknüpfen, die sich uns mehrfach aufdrängte (S. 179. 181): dass wir es vielleicht mit zwei durcheinander geschobenen Bruchstücken zu thun haben, von denen nur das mittlere zu XVIII gehört. Der Anfang des Liedes wäre verdrängt. Aber gerade dieser Umstand würde uns weiter helfen. Der Anfang mag dem Fortsetzer nicht recht gepasst haben, sei es, dass der Anschluss an XVII durch ihn erschwert wurde, oder dass er einige sonst bekannte Thatsachen übersprang. So griff der Dichter nach dem anderen alten Liede, dem er Str. 1836—1839 und 1849. 1850 entnahm. Die

letzten beiden Strophen, in denen Ortlieb passend in den Saal gebracht wurde, wären dann wesentlich im Gefolge der ersten hineingekommen.

Wenn XVIII ursprünglich auf XVI folgte, erhalten wir nun auch den S. 182 angedeuteten Zusammenhang: die Vereinigung von XIV—XVIII würde danach von einem Sänger herrühren, dem Dichter von XVII[b]. Dieser Redactor legte durchweg den ersten Bericht zu Grunde: das zerstückelte XVI schaltete er an passenden Stellen ein, und auch am Beginn von XVIII flocht er verschiedene Lieder durcheinander. Zwischen XVII und XVIII wurden aber noch weitere Verbindungsstrophen nöthig, da auch der Vormittag des zweiten Tages mit Ereignissen ausgefüllt werden musste. In XVI und XVIII erfolgte der Ausbruch des Kampfes wohl gleich am ersten Mittag.

Vollständig wurde dies Korpus aber erst durch die etwas gewaltsame Verkettung mit der letzten Liederreihe. In dem XIX einst vorhergehenden Liede waren nothwendig z. Th. dieselben Dinge erzählt wie in XVIII. Der Dichter von XVIII[b] dem das Dankwartslied besonders am Herzen lag, unterdrückte jenes andere und schlug dafür in seiner Fortsetzung die dürftige Notbrücke zu XIX. Somit erübrigte nur noch, dass die beiden grossen Liederbücher, das gleichfalls für sich fertig gewordene I—XIII und XIV—XX zusammengefasst wurden, um den völligen Abschluss des Gedichtes herbeizuführen. —

Das achtzehnte Lied nimmt wie XVI mehrfach auf andere Begebenheiten der Dichtung Bezug und zeigt dadurch, in wie genauem Hinblick auf frühere Gedichte es componirt ist. Dem Werbel wird als Lohn für die Botschaft von Hagen die rechte Hand abgeschlagen 1900, 4. 1901, 3, mit 1867, 4 *swie uns diu edle Kriemhilt sô rehte güetlîch enpôt* wird ebenfalls auf die freundliche Einladung zurückgewiesen; 1906, 3 kämpft Gernot mit dem Schwerte das ihm Rüdiger geschenkt. Auch hier haben die Burgunden 9000 Knechte die in der Herberge erschlagen werden. Eine genauere, aber mit den früheren summarischen (1415, 2) recht wohl vereinbare Bestimmung liegt vor, wenn 1873, 3 *ritter zwelfe der Dancwartes man* besonders genannt werden. Des merkwür-

digen Widerspruchs zwischen XVIII (1858) einerseits und XVII[b] und der Klage andererseits in Betreff der Anzahl der Mannen Blödels, ist S. 172 bereits gedacht (vgl. Ursprüngl. Gestalt S. 32).

Im Uebrigen stimmt das Gedicht in den meisten Thatsachen ziemlich genau mit dem Bericht der Klage überein (Zs. 3, 206 f.), sogar bis in Einzelheiten (1898, 3 und Kl. 432 f.). Dem Dichter der letzteren muss ein sehr verwandtes Lied bekannt gewesen sein. Dagegen weicht die Saga, wie wir sahen, in allem Wesentlichen ab. Und selbst die wenigen halbwegs gemeinsamen Züge begegnen in sehr verschiedenem Zusammenhang.

Mag nun unser Lied auch etwas jünger sein als das andere, welches früher an seiner Stelle stand, es gehört jedenfalls in die beste epische Tradition und steht gleicherzeit dem spielmannsmässigen Volksgesang näher als irgend ein anderes der Nibelungen. Es ist dasjenige, welches am meisten aus dem ruhigen und gehaltenen Tone der übrigen Lieder heraustritt. Hier ist eine Art Versöhnung zwischen zwei Richtungen getroffen, die in der damaligen Litteratur gewöhnlich weit aus einander gehen. Die Darstellung ist bei aller Einfachheit reich an überraschenden Wirkungen, der Vortrag stark gefärbt und in lebhaften, unbesorgten Wendungen leicht dahin fliessend, aber überall voll Würde und Grösse, warm und rhetorisch zugleich, der Sänger selbst so begeistert und voll offener Bewunderung für seinen Helden, wie wir dies in den Nibelungen gar nicht gewöhnt sind.

Dabei ist das Lied ausserordentlich kunstlos: ohne berechnete Composition, ohne Feinheiten der Charakteristik. An psychologischen Dingen geht der Dichter uninteressirt vorüber. Die seelischen Triebfedern der Handlung bleiben verborgen oder werden nur flüchtig berührt. Die Scenenführung ist in jedem einzelnen Falle sehr gewandt, aber, soweit es sich beurtheilen lässt, überall völlig absichtlos. Wir bemerken kein kunstgerechtes Abwägen der Scenen gegeneinander, kein überlegtes Gruppiren derselben, wie z. B. in XI und XIX. Wir vermissen den stets auf den Plan des Ganzen gerichteten Blick und müssen es für charakteristisch

halten, wenn unser Sänger zur Verherrlichung seines Helden so unbefangen darauf los dichtet, dass er am Ende bei einer Situation angekommen ist, die sich mit den nächsten Ereignissen in absolut keinen vernünftigen Zusammenhang mehr bringen liess. Es sind lauter einzelne Würfe, lauter einzelne Schönheiten die der Dichter pflückt, wo die Gelegenheit sich bietet. Auch im Einzelnen bewährt die Technik neben hohem natürlichem Geschick nirgends besondere Sorgfalt. Darin bildet das Lied fast durchaus den geraden Gegensatz zu den beiden genannten.

Es ist also eine etwas einseitig geniale und wenig vervollkomnete Begabung aus der die wunderbaren Vorzüge des Liedes fliessen: diese grossartige Lebendigkeit des Inhalts, der unerschöpfliche Reichthum an Erfindungen, diese Fülle getreuesten Anschauens und glücklichster Sinnlichkeit, womit jeder einzelne Moment, jeder Vorgang ausgestattet und umgeben ist. Es ist wohl schwierig, uns ein vergleichsweises Bild zu machen, bis zu welchem Grade die Gestalten eines Dichters von seinem Auge geschaut sind, und wie weit er auch dem Hörer sie zu übermitteln vermag. Aber man empfindet leicht, ein wie verschiedenes Mass davon auf die einzelnen Nibelungendichter gefallen ist. Der Unterschied beruht auch nicht auf der Ausführlichkeit der Schilderung, sondern eher auf dem Herbeiziehen von äusseren Gegenständen und Zufälligkeiten, woran die Einbildung anknüpfe. Solch prägnantes und realistisches Beiwerk, das auch, soweit es sich wissen lässt, nicht schon in der Sage vorhanden war, steht unserem Dichter in reichem Masse zu Gebote, wie ein kurzer Blick auf den Inhalt des Stückes sofort lehrt.

In der Herberge an den Tischen sitzt Dankwart mit den Knechten, als Blödel und seine Recken in voller Rüstung zu ihnen heranschreiten. Nach kurzem Wortwechsel fliegt dem Blödel auf den ersten Streich der Kopf vom Rumpfe. Da stürzen die Seinen mit hoch erhobenen Schwertern in den Kampf. Aber auch Dankwarts waffenlose Mannen sind gleich bereit: sie greifen nach den Schemelbänken und den schweren Stühlen und schlagen den Feinden damit gar manche Beulen. Der Kampf wogt hin und her, endlich ist von den

Burgunden keiner mehr übrig als Dankwart allein, der, während er im erbittertsten Kampfe steht, über die Schulter weg noch einen Blick zu den gefallenen Freunden zurückwendet und seinem Verluste ein paar kurze Worte gönnt. Aber gleich rückt er seine Waffen wieder zurecht zu neuer Kampfesarbeit, um vorwärts zu drängen und draussen in frischer Luft die streitmüden Glieder zu beleben. Gefahrvoll umklingen die scharfen Schwerter seinen Helm. Aber er wüthet so furchtbar, dass keiner mehr an ihn sich heranwagt. Desto eifriger überschütten die Hunnen ihn mit Speeren, und sein Schild steckt so voller Gere, dass er ihn am Ende nicht mehr halten kann und ihn zu Boden sinken lässt. Jetzt hofft man ihn zu bezwingen, aber es entsteht nur ein neues Blutbad: er haut sich durch die dichten Schaaren hindurch und rennt vor den Feinden daher dem Saale zu, um dem Bruder den Mord der Seinen zu melden. Aber noch einmal belebt sich auf andere Weise die Situation. Auf der Treppe begegnen ihm Truchsessen und Schenken, die in starrem Schrecken die Geräthe aus den Händen fallen lassen. Alles was ihm in den Weg kommt treibt er aus einander. Endlich steht er selbst oben in der Thür mit blutberonnenem Gewande, das blosse Schwert in der Hand und ruft die Losung des Kampfes hinein in den Saal. Hier entrollt sich nun eine Scene ganz analog der früheren: derselbe Reichthum der Erzählung, dieselbe Fülle lebendigster Anschauung. Wie überwältigend ist das furchtbare Wüthen, womit Hagen losbricht: der erste Todesstreich gegen den jungen Ortlieb ist so heftig geführt, dass das Haupt des Kindes der Mutter in den Schoss fliegt und das Blut an der Klinge entlang ihm selber bis an die Hand rinnt. Wie vergegenwärtigend ist der Zug mit dem Spielmann, dem er auf der Fidel die Hand abhaut, mit der er gerade im Begriff ist dem Instrument seine Töne zu entlocken, und alle die anderen Dinge. Am Schlusse kommt Dankwart nochmals in grösste Not. Er hat an der Thüre den schwersten Stand, da hier alles hinaus und hereindrängt. Doch Hagen gewahrt es und bittet den Volker, sich zu dem Bruder hindurchzuhauen und ihm das Leben zu erhalten. Der kühne Fidler thut es, und so stehen sie nun selbander und halten

am Eingang blutige Wacht. Volkers zuversichtliche Worte die er über die Menge weg dem Hagen zuruft (1916):

'jâ ist alsô verschrenket diu Etzelen türe:
von zwe er helde handen dâ gênt wol tûsent rigele füre'

beenden das Lied. Man hat die Strophe als einen ungenügenden Liedschluss bezeichnet. Aber mir scheint: sie entspricht allen billigen Anforderungen. Die Begebenheit ist zwar nicht völlig zu Ende geführt, und ein sachgemässes Aufhören war überhaupt nicht möglich vor der letzten Katastrophe, aber die gewählte Situation ist doch ein fester Knoten, der die Fäden der Erzählung zusammenfasst und sicher hält.

Diesem reichen Apparat sinnlichster Schilderung gegenüber vermissen wir in dem Gedicht psychologische Motivirung und Berücksichtigung seelischer Vorgänge fast durchaus. Schon bei der Conception desselben ist wenig Raum dafür gelassen. Wenn Kriemhild das Leben ihres Sohnes preisgibt, lagen solche Erwägungen näher, und deshalb versäumt auch der Dichter von 1849 nicht, auf ihren alten Schmerz hinzuweisen. Doch selbst in unserer Fassung ist das völlige Ignoriren von Kriemhilds Verhalten, als der Kopf ihres Kindes ihr in den Schoss fliegt, zu weit getrieben; das gänzliche Zurücktreten von ihr und Etzel ist unnatürlich und in der Saga vermieden. Die Phantasie unseres Dichters verweilt ausschliesslich bei der Beschreibung der unmittelbarsten Kampfeswerke: alle Helden die nicht sofort Theil daran nehmen, vergisst er; auch Rüdigers und Dietrichs wird nicht gedacht. Es sind dies wieder Personen, deren Anwesenheit nothwendig eine innere Vertiefung der Situation hätte nach sich ziehen müssen, wie denn die Klage auch berichtet, dass Rüdiger Giselhers halber dem Streite entsagt habe. Unser Dichter lässt den jungen Giselher ohne innere Kämpfe und bereitwillig sich gleich in den Kampf stürzen, den er nicht aufhalten kann (1907). Ebenso wird bei Blödels Ende kein Halt gemacht: ein jäher Tod verhindert ihn, von seinen Mannen noch Abschied zu nehmen, was später doch Iring thut. Diese beklagen ihn auch nicht weiter, sondern rächen nur seinen Mord. Auf ihr geringstes Mass zurückgedrängt ist Dankwarts Trauer über den Fall der

Seinen in den beiden formelhaften Zeilen *owê der vriunde die ich verlorn hân* 1874, 3 und *iu und gote von himele klage ich unser nôt* 1889, 3 vgl. *mînen grôzen kumber* 1880, 4. An das Walten sittlicher Mächte und Leidenschaften, von denen gerade in diesem Moment so viele sich kreuzen, wird so gut wie gar nicht erinnert. Nur die Waffenbrüderschaft zwischen Dankwart und Hagen tritt wiederholt und kräftig hervor. Ueber dem ganzen Gedicht lagert als die eine gemeinsame Stimmung der Geist unbändiger Kampfesfreude, der nirgend in der Not so hoch sein Haupt erhebt, der überall zu Tage drängt, vor Allem in den zahlreichen directen Reden.

Diese tragen noch einen ganz besonderen Charakter, der sich so in keinem anderen Liede wiederfindet. Sie sind das hervorragendste Stilmittel, auf dem die Wirkung des Gedichtes wesentlich mitberuht. In den seltneren Fällen, wie am Anfang, bringen sie die Erzählung weiter, was im elften Liede durchgehends der Fall war; sie dienen auch nicht dem Zwecke, dass sich die redenden Personen darin charakterisiren, wie oft in XVI. Für den Zusammenhang meist entbehrlich, sind sie recht eigentlich nur ein Schmuck der Darstellung, aber auch ihre schönste Blüte. Wo der einfache Bericht nicht ausreicht, da treten sie ein. Aus ihnen spricht der tiefste Gehalt, die ganze Bedeutung einer jeden Situation, die in den emphatischen Worten der Helden überzeugender hervorbricht wie die blosse Erzählung sie darzulegen vermag. Aber sie sind keine reinen objektiven Aeusserungen, vielmehr zeigen sie alle noch ein eigenes selbständiges Gepräge. Sie treten entweder als Spott- und Hohnreden auf, oder der Dichter weiss in ihnen durch eine eigene Zweideutigkeit des Ausdruckes, durch Parallelen oder Kontraste die Wildheit und Bedrängnis dieses Treibens in ein grelles Licht zu setzen. Von der ersteren Art sind 1865. 1880. 1891. 1896. 1900, 4. Noch charakteristischer und in dieser Weise keinem anderen Liede eigenthümlich ist die zweite. '*Daz sî dîn morgengâbe . . . zuo Nuodunges briute, der du mit minne woldest phlegen*' meint Dankwart 1864, als er dem Blödel den Kopf abhaut. 'Hätte ich nur einen Boten', ruft er ein ander Mal (1878), 'der dem Hagen unsere Noth melden könnte'. 'Du sollst

dein eigner Bote sein' versetzen die Hunnen, 'wenn wir dich todt vor deinen Bruder tragen.' Dankwarts Botschaft von dem Mord der Knechte nennt Hagen 1896 ein *hovemære.* Er fordert den Bruder auf, an der Thüre zu hüten, dass keiner der Hunnen entwische: '*ich wil reden mit den recken, als uns des twinget nôt*'. '*sol ich sîn kamerære,* antwortet Dankwart, '*alsô rîchen künigen ich wol gedienen kan: sô phlige ich der stiegen nâh den êren mîn*'. Und als nachher Hagen dem jungen Ortlieb das Haupt abschlägt. hat er auch dazu einen Spruch: '*nu trinken wir die minne und gelten sküneges wîn. der junge voit der Hiunen der muoz der aller êrste sîn.*' Ebenso bildlich zu verstehen sind die tausend Riegel in 1916, 4.

Der Sänger selbst begleitet das Treiben der Helden mit ähnlich doppelsinnigen oder ironischen Wendungen 1883, 2. 1884, 4. 1899, 4. 1910, 2 und bildlichen Ausdrücken 1903, 2. 3. 1913, 2. Contraste, wie sie in obigen Wendungen hervortreten, greifen auch in die Composition bedeutsam ein. In kurzen Zwischenräumen findet sich eine Reihe derselben: Dankwart der, nichts Böses ahnend, den Blödel in der Herberge willkommen heisst, aber sofort die schreckliche Wahrheit erfährt (1859 f.), der Gegensatz froher Erwartungen und bitterer Enttäuschung (1867), das Zusammentreffen des Dankwart mit den erschreckten Truchsessen und Schenken, und vollends der prächtige Gegensatz, wie drinnen im Saal das fröhliche Fest plötzlich in ein blutiges Morden umschlägt.

Es begreift sich bei den dargelegten Eigenthümlichkeiten, dass der Dichter zuständlichen Dingen keine Aufmerksamkeit zuwendet, ausser von Dankwarts Schwert 1863, 4 *ein scharfez wâfen, daz was michel unde lanc* begegnet nur noch die Beschreibung von dem Aussehen des Helden, als er unter der Thüre stehend dem Hagen den Untergang der Seinen zuruft 1888, 3. 4: auch diese an der wirkungsvollsten Stelle. Die höchste Pracht aber entfaltet die Schilderung wohl in dem ausgeführten Gleichnis bei Dankwarts Flucht (vgl. Lamprechts Alexander 1317):

dô gie er vor den vînden alsam ein eberswîn
ze walde tuot vor hunden: wie möht er küener gesîn?

Der Stil des Liedes athmet die höchste Lebendigkeit. Dahin gehört der schnelle Wechsel des Dialogs, dahin die Häufung affirmativer Partikel, emphatischer Fragen und Ausrufe, innerhalb der Reden (*jâ* 1859, 4. 1860, 1. 1862, 1. 1880, 2. 1886, 2. 1916, 3, *neinâ* 1861, 1, *dêswâr* 1867, 3, *daz wil ich iu sagen* 1890, 3, *owê* 1874, 3, *sô wê mir* 1876, 1. 1901, 1, *wie nu?* 1886, 1, *nu wolde got* 1878, 1), wie in der Erzählung (*jâ* 1883, 2. 1906, 2, *wie!* 1869, 1. 1883, 4. 1884, 2, *waz!* 1872, 3. 1877, 2, *hei waz!* 1882, 2. 1903, 4). Hand in Hand damit gehen einzelne, aber nur wenige Unebenheiten der Syntax: *die Hiunen, durh ir haz, der garten sich zwei tûsent* 1871, 1. 2, *er sluoc deme meizogen einen swinden swertes slac mit beiden sînen henden, der des kindes phlac* 1899, 1. 2, vgl. auch *tuot* 1883, 4 und die Parenthesen in 1870, 2. 1871, 3. Im Uebrigen ist die Satzfügung bei vorwiegend paratactischen Constructionen mühelos und fliessend. Im Ausdruck herrscht hinreichende Variation, auch kommt der Dichter nirgend in Verlegenheit, die Strophen zu füllen.

Die Epitheta sind in der Regel treffend. Sie werden mehrfach gehäuft: ausser 1863, 4 vgl. 1863, 3 *der snelle degen küene,* 1869, 4, *von bluote rôt unde naz,* 1875, 4 *von bluote vliezende naz,* 1884, 1 *von heizem bluote naz,* 1898, 4 *ein mort vil grimme unde grôz.* Die Helden behalten die üblichen formelhaften Beiworte, wie in XIV ist Gunther auch *der voit von Rîne* und Giselher *der junge sun vroun Uoten.* Sonst wären zu erwähnen 1904, 1 *die drîe künege hêr,* 1905, 4 *ein helt zen handen,* 1866, 4 *in grimmen muote,* 1870, 2 *grimme leit,* 1872, 3 *baldez ellen,* 1872, 4 *ein vreislîcher nôt,* 1876, 3 *mich sturmmüeden man,* 1877, 1 *der strîtemüede,* 1905, 2 *manege wunden wît,* 1906, 4 *diu gremlîchen sêr,* vor allem die hier sehr beliebte Lautmalerei, z. Th. in alliterirender Wortstellung 1864, 1. 1899, 1 **sl***uog er . . . einen* **sw***inden* **sw***ertes* **sl***ac,* 1887, 2 *sô* **sw***æren* **sw***ertes* **sw***anc,* 1915, 3 *des* **h***ôrt man wâfen* **h***ellen den* **h***elden an der* **h***ant.* 1913, 3 *ein* **her***tez swert im ofte an sîner hant erklanc.* Ebenso Versmalerei: fehlende Senkungen, um das Hereinbrechen der Ruhe nach schwerem Kampfe auszudrücken 1874, 1 *der schál wás geswiftet, der dôz wás gelegen* und 1900, 4 der dreisilbige Auf-

tact *daz habe dir ze botschefte,* mit dem Hagens Unmuth herausplatzt.

Von bemerkenswerthen Ausdrücken notire ich 1862, 4 *phant daz Kriemhilde* (vgl. 1860, 2 *komen daz mîne),* 1864, 3 *morgengâbe,* 1865, 2 *brûtmiete,* 1873, 4 *alterseine,* 1874, 1 *der schal was geswiftet,* 1897, 3 *nu trinken wir die minne,* 1901, 4 *wie klenk ich nu die dœne,* 1911, 2 *grôzer helmklanc.*

Der Dichter wendet sich an das Publikum: 1873, 1 *Hie muget ir hœren.* Ebenso nur eine Vorausdeutung 1866, 4. Die Helden (Hagen, Dankwart, Volker) ihrzen sich unter einander.

Der Inhalt der Fortsetzung des achtzehnten Liedes ist in der gesammten Volksdichtung des Mittelalters durchaus unbezeugt. In XX wird darauf angespielt, dass Dietrich den Burgunden seinerseits Frieden zugesichert habe (2:75. 2249). Die Klage die den Kampf doch ähnlich ausbrechen lässt wie das achtzehnte Lied, geht über diesen Theil fast stillschweigend hinweg (Anm. S. 239). Sie weiss weder, dass Etzel und Kriemhild von Dietrich hinausgeführt, noch dass später die Todten hinausgeworfen werden. Von Dietrich berichtet sie nur 1916 f., dass er mit seinen Mannen *in vil angestlîchen zîten wart gescheiden doch her dan,* und Rüdigers Ausscheiden wird in ganz anderer edlerer Weise motivirt (S. 193). Aber auch rein für sich betrachtet leidet diese Partie an so grossen inneren Unwahrscheinlichkeiten (S. 186), dass wir alle Ursache haben, in ihr ein ganz spätes Product zu erblicken, nur zu dem Zwecke erfunden, eine Lücke der Ueberlieferung auszufüllen und die Verbindung abzugeben zwischen zwei unabhängig von einander entstandenen Berichten.

Es ist nun zwar unverkennbar, dass unser Fortsetzer in der lebhaften Art des Liedes, welches ihm als Muster vorschwebt, weiter zu dichten sich bemüht. Aber wer ein Beispiel will, wie ein ursprünglich schaffender Poet sich von einem leeren Nachahmer unterscheidet, findet hier doch ein sehr lehrreiches. Denn in allen Wegen verräth es sich, dass es dem Sänger nicht darauf ankam, grosse Ereignisse zu schildern, heldenhafte Charaktere in individueller Handlung

vorzuführen, dass es ihm nur um den einen practischen Zweck zu thun war, die Situation von XIX mit einigem Anstand zu ermöglichen. Soviel Staub er auch in den 39 Strophen aufwirbelt, gelingt es ihm doch nicht, die Armuth und Erfindungsohnmacht seiner Phantasie zu verhüllen. Wo ein wahrer Dichter sich zeigen könnte, bleibt er hinter den natürlichsten Anforderungen zurück und verfällt in vergeblichem Mühen, Bedeutendes zu erzählen, auf utrirte und unangemessene Dinge. Er missachtet die einfachsten Gesetze der Composition, wenn er den Dankwart, den Helden des vorigen Liedes, sich völlig aus dem Sinn schlägt, obgleich dieser aussen an der Thür steht und in der Fortsetzung fast nur vom Hinausgehen geredet wird (Lachmann Anm. S. 239); er verdreht die Situation, wenn er die Hunnen plötzlich *ze lebne deheiner slahte wân* mehr haben lässt (1917), während das Lied in unparteiischer Erzählung uns zeigte, einen wie schweren Stand auch die Burgunden im Kampfe haben; er motivirt doch zu sorglos, wenn er den Versuch, dem entbrannten Kampfe Einhalt zu thun, der 1904 ff. ausdrücklich als ein vergebliches Beginnen der drei Könige hingestellt wurde, hier (1926 f.) wo er die Situation gebraucht, sofort auch auf Gunthers einfachen Befehl sich erfüllen lässt. Er wird geschmacklos und streift an Carricatur heldenhaften Benehmens durch die Art, wie er seine Personen an der Handlung betheiligt. Als die Hunnen in der Bedrängnis sind, springt Dietrich auf eine Bank und begnügt sich, zu konstatiren '*hie schenket Hagne daz aller wirseste tranc*' (1918, 4). Dann wird uns Etzels Verhalten beschrieben, der kaum sein Leben zu schützen vermag und dabei furchtsam und ängstlich dasitzt: *waz half in daz er künic was?* ruft der Dichter mitleidig aus (1919, 4). Kriemhild fleht den Berner um Beistand an, der dann auch, obwohl er genug um sich zu sorgen hat, versuchen will, ihr zu helfen. Er steigt auf den Tisch und winkt mit den Händen und ruft, dass seine Stimme wie eine Trompete erschallt. Gunther gebietet Ruhe und Dietrich fleht, dass man ihn mit seinem Gesinde in Frieden aus dem Hause lassen möge: '*daz wil ich sicherlîchen immer dienende sîn*' 1929, 4: eine Rolle die dem mächtigsten Fürsten gar schlecht ansteht und der Auf-

fassung seines Wesens in den übrigen Liedern entgegen ist. Dass Wolfhart darob ungestüm aufbraust und mit Gewalt ihren Fortgang erzwingen will, erscheint mir noch als der einzig characteristische Zug der Dichtung. Dann folgt sein Abzug mit Etzel und Kriemhild, der wenig würdig und in der That eine Art Herausschmuggeln ist, wie Wilmanns S. 33 ihn bezeichnet. Auch dem alten kampfergrauten Rüdiger wird vom jungen Giselher grossmüthig zugestanden, sich *unangestlichen* mit den Seinen fortzubegeben. Dass die Mittel nicht fehlten, diese Scene mit der der Dichter sich nothwendig abfinden musste, doch noch in edlerer Weise durchzuführen, wird ein Jeder sehen. Dietrich und Rüdiger hätten sich ganz anders, völlig im Einklang mit ihrem überall feststehenden Character, entfernen können. Etzel und Kriemhild freilich nicht mehr, dazu war in XVIII der Ausgang zu fest verschlossen: ein zuverlässiges Zeichen, dass die kommenden Ereignisse ausserhalb der Sorge jenes Dichters lagen.

Was der Interpolator sonst noch hinzu erfindet, ist ausserordentlich matt und ohne einen einzigen kräftigen Zug. Obgleich er den Mund überall so voll wie möglich nimmt, um uns an die Grösse des Gemetzels glauben zu machen, geschieht doch keine einzige That, die durch sich selbst unserer Phantasie sich einprägte. Wie weiss dagegen der Sänger von XVIII jede Wendung des Kampfes zu einem lebensvollen Ereignis umzugestalten, das plastisch heraustritt, das ein unentbehrliches Glied wird in der Kette der übrigen. Dort zieht die Handlung wie in einem Felsenbette dahin, während sie hier wie ein stauender Fluss auseinanderrinnt. In den weiteren, noch umfänglicheren Schilderungen der Fortsetzung geschieht ausser dem Hinauswerfen der Todten, das wiederum ohne jegliches individualisirende Beiwerk geschildert wird, nichts als dass Volker einmal einen Hunnen, der mit Etzel entwischen will, niederstreckt und nachher einem gleichfalls namenlos bleibenden Markgrafen, der einen Verwandten zwischen den Todten forttragen will, das Leben nimmt. Dafür sind ganze Strophen mit allgemeinen Beschreibungen und Ausrufen angefüllt, wie furchtbar er und die übrigen Helden wüthen. In 8 Strophen preisen mit ewig sich wiederholenden

Phrasen der Reihe nach Etzel, Gunther und Hagen Volkers tapferes Kämpfen (1937—1944), wie die Helden denn überhaupt nicht müde werden, sich gegenseitig Elogen zu sagen.

Auch die Darstellung ist sehr ausführlich und vielfach tautologisch. Str. 1922 sagt Kriemhild noch einmal fast genau dasselbe wie schon 1920, ebenso wiederholt sich Dietrich 1921, 3 und 1923, 2. 3. Das dem Liede entnommene Gleichnis zwischen Volkers Schwert und seinem Fidelbogen wird viermal nach einander breit getreten: 1939, 1. 2. 1941, 2—4. 1943, 3. 1944, 3. Wie umständlich und mit welchem unnöthigen Pathos, das an eine gleichgültige Sache gewendet wird, geht dann wieder die Vorbereitung zum Hinauswerfen der Todten vor sich.

Diese Betrachtungen bestimmen mich, an Lachmanns Resultate fest zu halten und in unserem Abschnitte weder mit Rieger (Zs. 11, 207 f.) eine Fortsetzung von 1849—1857, noch mit Wilmanns S. 30 die zweite Hälfte des Dankwartliedes, oder gar mit v. Muth Einl. S. 302 f. eine eigne Volkersaristie anzuerkennen.

Wie sein Vorbild sucht auch der Dichter der Fortsetzung nach starken Ausdrücken, ist darin aber weniger glücklich: 1924, 2 *alsam ein wisntes horn,* 1938, 3 *alsam ein eber wilde* ist wohl Nachahmung von 1883, 3 *alsam ein eberswîn,* 1939, 2 *vellent sîne dæne manegen helt tôt,* 1930, 4 '*du hâst den tievel getân*' (vgl. 1938, 4) womit Dietrich den Wolfhart anherrscht etc. Die Wendungen sind oft etwas bauschig *(ist in mîn ôre komen* 1925, 3 etc.), sie wiederholen sich oder sind öfter noch aus dem vorhergehenden oder dem folgenden Liede zusammengeborgt: Es berühren sich oder sind z. Th. identisch 1936, 4. 1864, 2; 1939, 3. 1861, 4; 1945, 3. 1874, 1. — 1940, 2. 1950, 4; 1921, 3. 1923, 3; 1921, 4. 1923, 2; 1926, 3. 1927, 2. — 1917, 2. 1992, 1; 1920, 4. 1958, 4; zu 1949, 1. 2 vgl. 1857, 1.

Ich gedenke endlich noch zweier Kriterien, durch die sich XVIII und XVIII[b] völlig unterscheiden. Solche Kleinigkeiten reden oft am deutlichsten.

In XVIII[b] ist es eine besonders beliebte Art, Synoyma zu verbinden, was in XVIII ausser 1898, 4 *grimme unde*

grôz nirgend der Fall: 1926, 2 *vriunt unde mâge,* 1926, 3 *lât hœren unde sehen,* 1927, 1 *bat und ouch gebôt,* 1928, 3 *buoze unde suone,* (1931, 2 *wênic oder vil)* 1934, 2 *vride unde suone,* 1943, 2 *dîn silber unt dîn golt,* 1944, 3 *durch helm unt durch rant.*

In XVIII[b] spielt höfisches Wesen sehr entschieden hinein, während XVIII völlig frei davon ist: 1920, 3 *durh aller fürsten tugende,* 1922, 2 *lâzâ hiute schînen dînen tugentlîchen muot,* 1924, 1 *der ritter ûzerkorn,* 1929, 4 *immer dienende sîn,* 1943, 2 *er dient willeclîchen dîn silber unt dîn golt,* 1944, 4 *jâ sol er rîten guotiu ros und tragen hêrlich gewant.* Die Bezeichnung *ritter* selbst (z. Th. in der Anrede) 1920, 2. 1922, 1. 1923, 3. 1924, 1, die in XVIII nur in zwei Fällen begegnet, in denen sie auch unerlässlich war, wo es sich um den Untergang von Dankwarts Rittern, oder Rittern und Knechten handelt (1873, 3. 1889, 4). Dagegen hat XVIII 10 Mal *recke* das der Fortsetzer nur dreimal gebraucht (1936, 1. 1937, 4. 1945, 4). Auch in XIX fehlt *ritter* durchaus, dafür häufig *recke, helt, degen.*

ZEHNTES KAPITEL.

DAS IRINGSLIED.

Wie sich der Dichter des neunzehnten Liedes den Ausbruch des Kampfes dachte, lässt sich nicht mehr entscheiden. Sicher ist nur, dass er unser Dankwartslied nicht vor Augen hatte, geschweige denn es fortsetzen wollte. Der Schluss von XVIII und der Anfang von XIX lassen sich nicht vereinbaren. Und wäre ihm die Rolle des Dankwart aus XVIII auch nur bekannt gewesen, so hätte er diesen Helden nicht so plötzlich fallen lassen können, da er nothwendig auf dem Schauplatz zugegen sein musste: ein Umstand, der um so schwerer wiegt, da gerade unser Dichter überaus sorgfältig und umsichtig zu disponiren weiss. Die Quelle der Klage verlor ganz richtig den Dankwart noch nicht ausser Augen. Die Fortsetzung des Liedes, dem schon die früheren Abenteuer Dankwarts entnommen waren, lässt ihn weiter in hervorragender Weise sich am Kampfe betheiligen: ihm, nicht dem Hagen (wie XIX), schreibt sie die Ermordung Hawarts zu (14 f.); er soll mehr als viermal so viel Feinde wie Hagen getödtet haben (710 f. 727 f.). Seinen Tod aber scheint auch dies Lied nicht mehr umfasst zu haben, da nur angegeben wird, dass er im Saale, im Kampf mit den Bernern gefallen sei (705 f. Sommer Zs. 3, 207. 209).

Zu unserer sonstigen volksthümlichen Ueberlieferung verhält XIX sich gerade umgekehrt wie XVIII. Während

letzteres durchaus nicht zum Bericht der Saga, dagegen ziemlich gut zu den Auffassungen der Klage stimmte, ist bei XIX gerade das Entgegengesetzte der Fall. Zwischen dem Lied und der Klage bestehen hervorragende Widersprüche: im Liede fällt Hawart durch Hagen, in der Klage durch Dankwart. Nach der Klage fällt Iring beim ersten Angriffsversuch auf der Flucht, wofür das Lied eine ganz andere, weiter ausgesponnene Erzählung bietet. Mit der Saga hingegen steht XIX von den auf den Kampf bezüglichen Liedern in dem genauesten Zusammenhang. Auch in der Saga spielt der Zweikampf in einer Halle, an deren Thür Hagen Stellung genommen. Auch hier ist Kriemhild fortwährend selbst zugegen und reizt die Helden zum Angriff. Dem Iring verspricht sie (C. 378) wie 1962, 3 einen Schild voll rothen Goldes. Auch hier besteht der Kampf schon aus zwei Versuchen: beim ersten verwundet Iring den Hagen und kehrt zur Kriemhild zurück, die ihrem Helden dankt, ihn lobt und beschenkt. Erst beim zweiten Angriff fällt er. Hier wie dort läuft Hagen ihm ungeduldig ein Stück entgegen und trifft ihn tödtlich mit einem Speere. Aber während er im Liede noch zu Kriemhild und den Seinen entfliehen und in ihrer Mitte sterben kann, lässt die Soester Lokalsage ihn sofort todt am Iringsweg niedersinken. In der Quelle an die sich hier der Verfasser der Saga hält, bildete dieser Punkt auch wohl den Schluss eines Liedes oder eines grösseren Abschnittes. Hagens triumphirende Worte 'Hätte ich der Kriemhild ihre Uebelthaten gelohnt, wie ich dem Iring meine Wunden vergolten, so hätte ich mein Schwert mannhaft im Hunnenlande singen lassen' (C. 387 Schluss) eignen sich vortrefflich dazu. Dann folgt das Abenteuer von Rüdigers Tod. Von Irnfrieds und Hawarts Ermordung, die den Tod Irings rächen wollen, weiss der Verfasser nichts: eine Unkenntnis, die vermuthlich auf den Mangel derselben Nachrichten zurückzuführen ist, auf denen auch das Fehlen von Dankwarts Thaten in der Saga beruht: denn Hawarts Mörder war ja nach der Klage Dankwart.

Dass in diesem ganzen Abschnitt die oberdeutsche Sage unter dem Einfluss der nord- oder mitteldeutschen steht, wird

wohl Niemand bezweifeln. Dies Verhältnis spiegelt noch unsere Ueberlieferung in völliger Deutlichkeit. In den Untergang der Burgunden, wie die Saga ihn darstellt, ist die Thätigkeit Irings fest hineingefugt als ein nothwendiges und unentbehrliches Glied: er ist von vorn herein der ergebene Held der Kriemhild, er steht an der Spitze ihrer Gefolgschaft, sie nennt ihn ihren lieben Freund, er ist ihr eigentliches Werkzeug und schon beim Ausbruch des Kampfes ihre einzige Stütze. Und diese Auffassung ist eine durchaus berechtigte. Denn schon der alten Lokalsage vom Untergang des thüringischen Reiches (S. 18, Zs. 17, 57 ff.) verwendet ihn in entsprechender Handlung: er ist dort der Rathgeber des letzten thüringischen Königs Irmenfried. Seiner bedient sich die Königin Amalburg als Werkzeug, um den Kampf gegen ihren Bruder, den Frankenkönig Theoderich, herbeizuführen, in welchem schliesslich die Thüringer eine furchtbare Niederlage erleiden. Und darf man die Franken, die Eroberer des burgundischen Reiches, auch als die Erben und Stellvertreter der Burgunden ansehen, so würden sie noch in der Not von ihren alten historischen Gegnern besiegt. Dass in der oberdeutschen Dichtung Irings Rolle von Anfang an durch die nothwendige Berücksichtigung Blödels in engen Schranken gehalten werden musste, liegt auf der Hand. — Wer aber ist Hawart, Haduwart? Er heisst der König oder Vogt von Dänemark. Kann er der Hathagat des Widukind, der Hadugoto Rudolfs von Fulda sein (Zs. 17, 64), also ursprünglich Gegner der Thüringer, aber doch derselben Lokalsage entstammend? Oder darf man, wie Wilhelm Grimm thut, ihn mit dem rheinischen Haduwart des Waltharius (Hs.[2] S. 118 Anm.) combiniren? Die Ueberlieferung lässt uns hier im Stich. Der Name selbst wird erst seit der Mitte des zwölften Jahrhunderts in Baiern häufiger (die Beispiele Mones S. 73 lassen sich noch vervollständigen). —

So verschieden die Tradition des achtzehnten und neunzehnten Liedes ist, ebenso verschieden ist ihre dichterische Individualität. Die starke Phantasie, der lebhafte, auch wohl etwas theatralische Ton, die sinnlichen Farben, die ausschliessliche Beschränkung auf das Aeusserliche der Ereignisse in

XVIII haben hier fast durchweg den entgegengesetzten Eigenschaften Platz gemacht, obgleich die Stoffe eine völlig gleiche Behandlung zuliessen und so nahe verwandt sind, wie es nur je bei zwei Liedern der Fall ist. Wer gerade zuvor das achtzehnte in seiner sprühenden Kraft vernommen hat, wird den Ton des folgenden zunächst als eine Herunterstimmung empfinden. Aber bei fügsamem Hingeben wachsen die Schönheiten desselben ganz beträchtlich. So schlicht und scheinbar schmucklos Sprache und Vortrag sind, so einfach die angewendeten Kunstmittel, so lebenswahr und sicher wirkend ist doch jeder einzelne Zug. Das Talent unseres Dichters ist umfassender und beherrscht mehr Register, es ist harmonischer und von feineren Erwägungen geleitet. In einer Darstellung von ruhigster Klarheit und Durchsichtigkeit werden die Ereignisse überall gleich sorgfältig berichtet. Aber bei aller Vollständigkeit hält sich die lückenlose Erzählung doch frei von Umschweifen, Füllseln und überflüssigen Wendungen. Alles steht an seinem rechten Platze, Alles ist berechnet und Alles ist nothwendig. Dabei begegnen in Sprache und Versbau noch mancherlei Härten und Alterthümlichkeiten, so dass wir das Lied auch als älter wie das achtzehnte und zwanzigste betrachten dürfen.

Rund und geschlossen ist die Composition. Sieben Strophen zu Anfang und zu Ende rahmen die eigentliche Handlung ein. Die Exposition versetzt uns durch eine kurze Wechselrede unmittelbar in die angenommene Scenerie und den Zusammenhang der Begebenheiten: die Burgunden, von denen keiner ausdrücklich neu eingeführt wird, stehen am Ausgang der Halle, Hagen sucht durch spottende Reden die unthätigen Hunnen zum Kampfe zu reizen, in deren Mitte Etzel und Kriemhild gleich redend und handelnd auftreten. Und dieselbe Situation wiederholt sich sehr geschickt in den letzten sieben Strophen, am Schluss des Liedes. Wiederum sitzen oder lehnen die Burgunden am Ausgang der Halle, des weiteren Kampfes gewärtig. Etzel und Kriemhild stehen draussen und beklagen die Gefallenen und veranlassen am Abend einen neuen Angriff.

Der Dichter verliert bei der Handlung keine einzige Person aus dem Auge. Alle werden in irgend einer Weise betheiligt. Im achtzehnten Liede war es absolut geboten, die Kriemhild zu berücksichtigen, gleichwohl geschah es nicht. Hier hätte sie ohne Schaden fortbleiben können, wird aber überall berücksichtigt und noch entschiedener hereingezogen als es in der Saga der Fall ist. Sie wartet im Hintergrund den Ausgang des Zweikampfes ab. Zu ihr kehrt Iring nach dem ersten halb geglückten Versuche zurück. Sie dankt ihrem Helden mit herzlichen Worten. Und als dieser nach nochmaligem Wagnis die Todeswunde erhalten, da lässt unser Lied auch noch sterbend ihn zurückkehren. Rüdiger und Dietrich sind natürlich als abwesend gedacht. Dagegen erhält das hunnische Volk eine wirksame Verwendung: wie ein versammelter Chor bezeugt es an den Hauptwendepunkten seine Bewunderung oder seinen Schmerz. Auch sämmtliche Burgunden werden in die Handlung verwickelt, obwohl der Zweikampf leicht und sachgemäss auf Iring und Hagen hätte eingeschränkt werden können. Wenn der Dichter noch den Volker, Gunther, Gernot und Giselher mit verschiedenem Schicksal von Iring bestehen lässt, so sucht er in gleicher Weise nach einem breiteren Hintergrund für die Aristie seines Helden. Sie sind, wie man leicht empfindet, nicht bloss äusserlich und der Vollständigkeit halber vorgeführt — wie das bei Interpolatoren gewöhnlich der Fall —, sondern ihr Auftreten ist mit hinreichender Erfindung ausgestattet.

Weiter ist der Dichter auch sehr darauf bedacht, dass die Scene nicht auseinanderfällt, wozu die Gefahr nahe lag, da beide Personengruppen sich getrennt gegenüberstehen und die Handlung bald auf dieser, bald auf jener Seite sich abspielt. Immer wieder stellt er einen Zusammenhang her. Gleich die Exposition fasst beide Parteien fest zusammen (S. 208). Aber auch nachher werden sie fortwährend in Bezug gebracht. Als Iring sich wappnet, um, wie er verheissen, den Hagen im Zweikampfe zu bestehen, da folgen auch seine Mannen seinem Beispiel, und erst der Umstand, dass Volker drüben dem Hagen zuruft, wie Iring seinem

Worte entgegenhandle (1970), wird die Veranlassung der Scene, die sich zwischen letzterem und seinem Gefolge abspielt (1972. 1973). Und als Iring nach dem ersten Versuch zurückkehrt, und Kriemhild ihm voll inniger Freude den Schild von der Hand nimmt, da ruft Hagen wieder dazwischen, dass die Königin noch wenig Ursache habe ihm zu danken (1993. 1994). Beim zweiten Mal dagegen ist es, offenbar aus tiefer dichterischer Absicht heraus, vermieden: um Irings Sterben rein und ergreifend ausklingen zu lassen. Und es ist ein merkwürdiger Wink, dass in der Saga nur an dieser einzigen Stelle triumphirende Worte Hagens sich finden. Für den Dichter von XVIII wäre ohne Frage gerade letztere Situation die erwünschteste Gelegenheit gewesen, um entsprechende Bemerkungen einzuschalten.

In Betreff dieser Reden, deren besondere Natur in XVIII S. 194 characterisirt wurde, ist der Gegensatz zwischen beiden Liedern so offenbar, dass er sich nicht verkennen lässt. Während dort die Helden nahezu jeden Hieb mit höhnender Rede begleiten, ist diese Art hier völlig fremd. Schon Volkers und Hagens erste Herausforderungen bewahren einen vornehmeren Ton. Irings Kampf mit den Burgunden (1974—1990) verläuft, ohne dass ein einziges lautes Wort gesprochen wird, nur Giselher ruft dem Helden im höchsten Zorne zu: 'Weiss Gott, Herr Iring, Ihr müsst mir den Tod so vieler Mannen entgelten' (1981, 4): gewiss ein grosser Contrast gegen den ungezügelten Spott, den der vorige Sänger an ähnlichen Stellen bevorzugt. In Hagen steigen wohl etwas ungestümere Gedanken auf, als er den todtgewähnten Iring plötzlich wieder auf sich losstürmen sieht, aber er behält sie bei sich (1988). Das zweite Wagnis verläuft ohne jegliche directe Rede. Auch die Erzählung selbst ist frei von allen ironischen Wendungen. Dass ein und derselbe Dichter plötzlich sich so erschöpft oder seine Art so verändert habe, ist nicht anzunehmen.

Dieselbe *mâze* bewähren auch die Handlungen. Es ereignet sich nichts Verletzendes und übermässig Gewaltsames. Wie gross und rücksichtsvoll ist noch Irings Verhalten bei seinem Tode. Für die Königin, die sein Ende verschuldet

und ihn dann bejammert, hat er kein bitteres Wort, vielmehr eine beruhigende Erwiederung, in der ein deutlicher Ton von Innigkeit hindurchklingt. Er lehnt ihre Klagen ab und warnt nur die Seinen, der Kriemhild Gold zu nehmen, da ihnen dann sicherer Untergang drohe. In dieser Scene gipfelt zugleich die psychologische Kunst unseres Dichters, der in der Seele des Hörers eine Zahl feinerer Regungen zu lösen weiss, als der von XVIII vermag.

Psychologische Motivirung wird zwar durchweg angestrebt, aber es tritt noch eine geringe Mannigfaltigkeit dabei zu Tage. Ja, ein einziges Motiv wird die Quelle fast aller Handlungen. Das eigene ritterliche Ehrgefühl treibt den Iring in den Kampf, nicht Frauendienst und *miete* wie in XVIII den Blödel; an die Ritter- und Heldenehre wird immer wieder appellirt 1957. 1965. 1970, 3. 1973, 3. 1993, 2. 1995, 3. 4. 2022, 2. Der Stand des Verfassers mag sich wohl darin aussprechen.

Das Lied zeichnet sich ferner durch eine besondere Vollständigkeit und Ausführlichkeit, nicht der Diction, sondern der Darstellung aus. Ohne je weitschweifig zu werden, arbeitet der Dichter doch das kleinste Detail der Handlung heraus, zerlegt er den Moment noch in seine einzelnen Theile. Seine Beobachtung erstreckt sich bis auf minutiöse Dinge, an denen der Sänger von XVIII achtlos vorübereilt. Und während ferner in XVIII fast jedes Ereignis ein Höhepunkt der Erzählung ist und als ein Ganzes schnell fertig vor uns dasteht, liebt es umgekehrt der Dichter von XIX noch eine längere Stufenleiter zu schaffen, die von den ersten Symptomen und Anfängen einer Begebenheit zu deren wirklichem Eintreten hinführt. Ein Beispiel dafür ist gleich die Expositionsscene, die Irings Entschluss zum Kampfe mit Hagen vorbereitet: Hagens herausfordernde Mahnung trifft zunächst den Etzel, den aber die Seinen vom Kampfe zurückhalten; seine ironischen Anspielungen verletzen dann die Kriemhild, die zu neuem Zorne emporflammt und ihren Helden für Hagens Tod grossen Lohn verspricht. Dass zunächst sich Niemand meldet, wird nun noch für Volker Anlass des Spottes, den Iring endlich nicht mehr ertragen kann.

Noch mehr bis ins Einzelne zerlegt ist die folgende Situation die entwickelt, wie Iring dazu kommt, sich allein den Burgunden entgegenzustellen. Zunächst will er überhaupt nur dem Hagen ans Leben (1965); erst als dieser sich rühmt. dass er auch vor mehr Helden sich nicht fürchte (1966), legt er das neue Gelöbnis ab, den Kampf allein aufnehmen zu wollen (1970). Als er aber auf ihn zuschreitet, halten ihn noch retardirende Ereignisse von der Ausführung ab: mit Iring gemeinsam haben sich auch seine Mannen gewappnet (1968), was Volker veranlasst dem Hagen zuzurufen, wie unehrenvoll jener sein Versprechen einlöse (1969. 1970). Das Alles bringt den Iring in solche Erregung, dass er die Seinen fussfällig bittet, ihn zu verlassen. Diese sträuben sich zunächst der grossen Gefahr halber die ihrem Herrn drohe, endlich willfahren sie aus Achtung vor seiner edlen ritterlichen Gesinnung (1972. 1973). — Das Grösste an Vertiefung und sorgfältiger psychologischer Beobachtung leistet wol die Episode nach dem Zweikampf mit Giselher. Letzterer hat dem Iring einen so gewaltigen Schlag versetzt, dass er in das Blut niedersinkt und Alle wähnen, er sei tot. Thatsächlich war ihm aber nur unter der gewaltigen Erschütterung des Helmes und dem lauten Klange des Schwertes die Besinnung geschwunden, so dass er nichts mehr von sich wusste. Allmählig verlässt ihn nun die Betäubung. Seine erste Empfindung ist 'Ich lebe noch und habe keine Wunden'. Dann merkt er, dass zu beiden Seiten von ihm die Feinde stehen die nichts von seinem Leben ahnen; deutlich vernimmt er auch Giselhers Stimme. Immer noch in derselben Position überlegt er nun, wie er davonkommen möge. Endlich springt er mit einem schnellen Satze auf, eilt aus dem Saal und rennt draussen den Hagen an (1983—1987) . . . .

Mit entsprechender Sorgfalt werden alle äusserlichen Vorgänge berichtet. Nirgend bleibt für den Hörer eine Lücke auszufüllen. Das Bild das der Dichter von den Dingen hat ist klar bis ins geringste Detail, ist ihm auch überall gleich gegenwärtig. Keine Angabe ist nur so obenhin gemacht, ist nicht von einer ganz genauen Vorstellung eingegeben. In dieser Hinsicht möchte unser Gedicht vielleicht alle Nibe-

belungenlieder überragen. Die Sicherheit und Schärfe m
welcher die Zweikämpfe geschildert werden, steht ohn
Gleichen da. Jeder Fleck ist klar wohin ein Schwertstreic
fällt; jeder Hieb und Stich, jedes Pariren und Ausweiche
beruht auf correcter Anschauung, ist im Zusammenhange no
wendig und zeugt von der eigenen Sachkenntnis des ritte
lichen Dichters. Alle die überflüssigen formelhaften Reder
arten, die für den Fortgang der Ereignisse ohne Wichtigk
sind, in denen andere Sänger bei ähnlichen Gelegenheit
sich zu ergehen pflegen, fehlen hier durchaus. Nur an zw
Stellen, wo eine kurze generalisirende Bemerkung über d
Streiten der ins Haus eindringenden Hunnen zu machen w
sind sie nicht gemieden (2011, 4. 2014, 2). So häufen si
auch ohne jede Nebenabsicht des Dichters die Benennung
für Rüstungs- und Waffenstücke. Während in XVIII[b],
doch beinahe ebensoviel vom Kämpfen die Rede ist, si
der Sänger mit den allgemeinsten Ausdrücken behilft u
ausser *helm, swert* und *schilt* nur je einmal *rant, gêr, stâl* g
braucht, begegnen in XIX noch zwölf weitere: *wæfene, helm*
huot, helmbant, (wîk)gewant, brünne, ringe, ringes gespan, g
spenge, vezzel, wâfen, gêrstange, stange (stâl fehlt). Auch
XVIII finden sich im Ganzen nicht mehr als zehn.

In der Gestaltung der Begebenheiten offenbart si
eine unverkennbare plastische Kraft: die Scene wie Irin
mit dem Schilde sich deckend, mit hoch geschwungene
Ger die Treppe empor auf Hagen einstürmt (1974); w
er bei zurückkehrender Besinnung aus dem Blute empo
springt; seine erste Flucht vor Hagen die Treppe hinunt
(1990); sein zweiter Kampf bei dem ihm Hagen mit solch
Kraft einen Ger ins Haupt schleudert, dass dieser fest stecke
bleibt und er mit hochragender Stange zu den Seinen zurüc
kehrt (2001); und wie die Recken nach gethaner Arbeit d
Helme abbinden und zur Ruhe auf die gefallenen Kriege
in das Blut sich niedersetzen, dieweil Hagen und Volke
Wache halten — sind kräftige und festgezeichnete Bilder.

Beschreibungen zuständlicher Dinge die in andere
Liedern so gewöhnlich und gelegentlich doch auch in XVII
(S. 195) begegnen, fehlen hier durchaus. Die formelhafte

Wendungen 1979, 4 *ir gewæfene: daz was schœne unde guot* und 1988, 4 *Waske: daz was ein wâfen vil guot* sind die einzigen die unsere Aufmerksamkeit auf dergleichen hinlenken.

Vortrag und Ausdruck sind überall angemessen und gewählt, aber von der grössten Einfachheit. Gleichnisse fehlen durchaus. Doch ist die Sprache nicht so ganz bilderarm. Mit einer gewissen Vorliebe kommt der Sänger auf die sprühenden Funken zurück die unter den Schlägen der Helden von ihren Rüstungen stieben (Wilmanns S. 52): 1980, 2 *daz viwer ûz den ringen houwen erm began,* 1990, 4 *hey waz rôter vanken ob sîme helme gelac,* 1999, 1 *deiz lougen began von viwerrôten winden* und die prägnante Wendung 2009, 3 *daz sich beschutte diu brünne viwerrôt.* Es geschieht dies überall völlig motivirt, etwas formelhaft, doch mit hinreichender Variation; ein 'starkes Auftragen der Farben' ist aber weder hierin noch sonst irgendwo zu finden. Lebendig der Vorstellung nach, aber nicht ganz logisch im Ausdruck ist wie 1999, 1 auch 2014, 2 *von swerten sach man blicken vil manegen swinden sûs.* Vgl. sonst 1958, 4 *ir habet den tôt an der hant* und 2006, 1 *des tôdes zeichen truoc Irinc der vil küene.* Von sehr einfacher Art sind die Epitheta: Helm und Schild heissen gut, fest und glänzend; für die Helden gelten die üblichsten Beiworte. Häufung zu zweien findet sich 1974, 2. 1979, 4. 1992, 1. 1995. 4. 2003, 4. 2005, 3. 2007, 3 vgl. auch 1975, 4 *die zwêne grimme küene man.*

Sonstige formelhafte Wendungen 1957, 1 *volkes trôst,* 1965, 3 *in volkes stürmen,* 2011, 2 *ein vreislîcher nôt*; 2003, 4 *recke gemeit,* 1977, 4 *der vil zierlîche degen* (vgl. 153, 4. 583, 3); 1962, 4 *bürge unde lant,* 1972, 1 *mâgen unde man,* 1992, 2 *daz herze und ouch den muot,* 2011, 4 *helm unde rant.* — Einen mehr besonderen Charakter tragen 1967, 2 *ich hân ouch ê versuochet sam sorclîchiu dinc,* 2001, 4 *den grimmen ende,* 2019, 4 *bœse goume,* 2022, 4 *den sumerlangen tac,* 1988, 2 *dich enride der tievel.*

Der Dichter tritt mit seiner eigenen Person hervor 2014, 4 *man möhte michel wunder von den Burgonden sagen,*

2017, 3 *ich wæne des daz hête der tôt ûf si gesworn* vgl. 1959, 2 *daz von sô rîchen fürsten selden nu geschiht.*

Die Syntax steht auf wenig durchgebildeter Stufe. Umfänglichere Constructionen werden noch nicht gewagt; Conjunctionen kommen zu geringer Verwendung; paratactische Wortfügung ist die herrschende. So begegnen auch nur kaum nennenswerthe Unebenheiten: 1960, 2 *wie Ezel unde Sîfrit zesamne hât gephlegen,* 1979, 2 *Gunthêr und Irinc ..sluoc,* 1969, 1. 2 *ein .. schar, die .. kômen.* Bei der ruhigen Diction sind gelegentliche Ausrufe und Betheurungen von besonderer Eindringlichkeit: *jâ* 1965, 4. 2004, 2. 2008, 4; *wie* 1987, 1; *hey waz* 1990, 4. 2007, 4. 2022, 4; *got weiz* 1982, 1. Der Ausdruck zeigt eine gefällige Variation.

Die Anrede der Personen bewegt sich mit feinen Unterschieden. Die Helden Iring und Hagen duzen sich, ebenso duzt Hagen den Etzel, und Kriemhild ihren Ritter Iring. Dagegen reden Hagen und Iring die Königin im Plural an, ebenso diese selbst den Attila; Giselher steht dem Iring ferner und ihrzt ihn.

ELFTES KAPITEL.

DER NIBELUNGE NOT.

Das zwanzigste Lied ist für die Geschichte der Volkspoesie von besonderem Interesse. Es bewahrt noch die Traditionen der alten strengen Kunst, fügt aber zu denselben eine Reihe neuer Elemente hinzu, die ein individuelles und zielbewusstes Schaffen deutlicher hervortreten lassen. Ausdrücklicher wie bisher werden wir hier aufgefordert, in die Pläne des Dichters einzudringen, sein Können und seine Neigungen aus einem Mittelpunkte heraus zu erklären.

Es ist wohl schon dem mächtigen Einfluss der neu erblühten Epik zuzuschreiben, wenn der Autor seinem Liede einen solchen Umfang gibt, der das von Anderen innegehaltene Mass bei weitem überschreitet. Es besteht aus 287 Strophen oder 1148 Langzeilen und kann darum nicht mehr zu gedächtnismässigem Vortrage, sondern nur noch zum Vorlesen bestimmt gewesen sein. Das in ihm vereinigte Material würde zu mehreren Gesängen von der Art der übrigen ausreichen: es begreift die erfolglosen Verhandlungen der Burgunden um Frieden, den Saalbrand und neuen Kampf am Morgen, das grosse Abenteuer Rüdigers, weiter den Streit und Untergang der Amelunge, Dietrichs und Hildebrands Zweikampf mit Gunther und Hagen, die Ermordung der letzteren durch Kriemhild, sowie das Ende der Königin selber. Unser Verfasser ist denn auch der einzige der sein Werk selbst ein *mære* nennt (2316), ihm dem entsprechend einen Titel beilegt und sich auf andere *schrîber* beruft denen es oblag, der-

gleichen Stoffe zu *gebrieven* und *gesagen* (2170): Lachmann Anm. S. 254.

Weiter aber hat der Dichter offenbar noch das neunzehnte Lied von vorn herein in seinen Plan hineingezogen. Obwohl an sich gehaltreich genug ist die Iringsaristie in ihrem jetzigen Zusammenhange nur ein Vorspiel zu den grossen Ereignissen, welche unseres Sängers eigene Composition umfasst; als solches hat er es zu seiner Dichtung hinzugenommen. Der Anschluss ist so eng und unmittelbar, dass zwischen beiden nicht bloss jeder Widerspruch vermieden ist, sondern auch der Zusammenhang kein wirkliches Aufhören, höchstens eine Pause im Vortrage erduldet.

Klar ist endlich, dass diese weitschichtige Katastrophe sich noch auf einen entsprechenden Aufbau gestützt haben muss, zu dem nothwendig der Ausbruch des Kampfes gehörte, wie ihn das XIX einst vorhergehende Lied behandelte, das später bei der Vereinigung der Liederbücher (S. 189) durch den Verfasser von XVIII[b] unterdrückt wurde. Was diese fortgelassene Partie enthielt, lässt sich nur zum Theil erkennen: wie in XVIII entbrannte der Saalkampf wegen der Ermordung der Knechte (2028), bei der freilich Dankwart nicht dieselbe hervorragende Rolle gespielt haben wird (S. 187), während Dietrichs Verhalten bedeutsamer hervorgehoben und darum auch sorgfältiger ausgeführt gewesen zu sein scheint (S. 197). Ob dem Dichter noch andere Lieder aus unserer Sammlung vorlagen, ist schwer zu entscheiden; nur die Beziehungen auf die Ereignisse von XV sind so zahlreich und so genau, dass er zum mindesten ein ganz entsprechendes gekannt hat: die auf Rüdiger und Bechelaren bezüglichen Vorgänge müssen, wie wir auch aus der Klage entnehmen dürfen, sich einer besonderen Beliebtheit erfreut haben.

Somit enthielt auch diese Liederreihe einen vortrefflichen und wohl gerundeten Zusammenhang.

Was uns nun zunächst obliegt: zu untersuchen, welche Veränderungen der überkommene Stoff unter den Händen unseres Dichters erfahren, möchte bei der völlig veränderten Gestalt des sich zum Vergleich darbietenden Sagaberichtes fast als ein illusorisches Beginnen erscheinen. Doch wird

ein näheres Eingehen auch hier uns nicht ohne Aufschlüsse lassen.

Wir haben mehrfach beobachtet, dass der Verfasser der Saga grösserer Vollständigkeit halber verschiedene Versionen und Doppelerzählungen verflocht, wobei er recht äusserlich und oberflächlich zu Werke ging. Auch an unserer Stelle lässt sich dies Verfahren in weitgehendem Masse beobachten. Wir müssen zu dem Zwecke noch einmal zum Ausbruch des Kampfes zurückkehren und an den Faden anknüpfen der mit Cap. 376 abriss (S. 173).

Hier waren alle Versuche der Kriemhild gescheitert, einen der hunnischen Helden zur Ausführung ihrer Rachepläne zu bestimmen, zuletzt wurde sie sogar von Etzel selber zurückgewiesen. Dann folgte in 377, ungehörig wie wir sahen und einem anderen Zusammenhange entnommen, das Abfordern der Waffen, sowie in 378 ihre nunmehr erfolgreichen Bitten bei Iring, den sie zum Kampf mit den Knechten überredet: auch sie an ihrem jetzigen Platze unerträglich, weil sie an falscher Stelle erzählt werden und, wenn sie überhaupt stattfinden sollten, gethan werden mussten, bevor Kriemhild sich an Etzel wendet.

Mit 379 beginnt wieder eine andere Ueberlieferung. Kriemhild operirt jetzt völlig auf eigene Hand, indem sie sich entschliesst, das Leben ihres Kindes zu opfern und damit den unheilbaren Zwist beider Geschlechter zu entzünden. Vom Kampf mit den Knechten ist keine Rede, dagegen hält Iring den Ausgang des Gartens besetzt, damit keiner der Feinde heraus noch hinein könne. Der Kriemhild gelingt es, den Hagen bis zur Ermordung ihres Kindes zu reizen, und es ist nun ein entsprechender Fortgang, wenn Attila der erste ist der aufspringt und seine Mannen zur Rache aufruft für den gewaltthätigen Friedensbruch: darauf vor Allem musste ja Kriemhild gerechnet haben. In 380 wird sodann das erste Stadium des Kampfes, zwar höchst mager und notizenhaft, aber doch völlig sachgemäss berichtet. Dietrich hat sich voll Schmerz über den zwischen seinen Freunden entbrannten Streit zurückgezogen, die Nibelungen behaupten durch ihre gewaltige Tapferkeit den Platz, alle Hunnen die nicht ent-

fliehen werden getödtet, Attila und Kriemhild spornen von draussen die Ihren zu neuem Angriffe an. — Dieselbe Situation wird am Beginn von XIX vorausgesetzt, wo die fremden Helden gleichfalls allein den Schauplatz behauptet haben, während die Hunnen davor stehen und Etzel und Kriemhild sie durch Versprechungen anfeuern. Sie muss in dem alten Liede der Not auch in entsprechender Weise entstanden sein. Die allzu passive und klägliche Rolle die das achtzehnte Lied dem Etzel zuertheilt, scheint selbst die Quelle der Klage so noch nicht gekannt zu haben, da Etzel hier wie in der Saga den Tod seines Sohnes gerächt wissen will und auch alle seine Mannen dazu bereit sind (251 f.). Aus denselben Motiven muss Dietrich sich hier wie dort zurückgezogen haben, ebenso der in der Saga übergangene Rüdiger, den, wie die Klage 1919 andeutet, besonders seine Verwandtschaft mit Giselher bestimmt haben wird.

Bisher waren Darstellung und Ton der Saga durchaus kräftig und energisch und bürgten für eine gute Ueberlieferung. In den folgenden Kapiteln tritt darin ein sehr fühlbarer Umschlag ein: mit Ausnahme des Iringabenteuers (387) kommen erst zuletzt wieder kräftige Züge zum Vorschein. Es hängt dies unzweifelhaft mit der neu hier einsetzenden Tradition zusammen. Bisher war der Bericht wesentlich der allgemeinen Heldensage gefolgt, nun tritt er uns im Gewande einer eng begrenzten Lokalsage entgegen, welche den alten grossartigen Inhalt sehr beeinträchtigt und eine Reihe wichtiger Thatsachen völlig hat vergessen lassen. Aber es wird mehrfach unter den später aufgetragenen Farben noch eine ältere Gestalt sichtbar und an einzelnen Punkten erscheint es sogar möglich, die obere Schicht abzulösen, so dass auch hier uns noch die alte Grundgestalt erkennbar wird.

Zunächst geht die Saga im Wesentlichen ihren eigenen Weg. Die Burgunden brechen aus dem Garten hervor, und es beginnt der Kampf in den Strassen der Stadt. Schliesslich werden sie durch die Uebermacht wieder zurückgetrieben mit Ausnahme von Hagen der zu einer Halle hinaufeilt und mit dem Rücken gegen die Thüre gestemmt der auf

ihn einstürmenden Feinde sich gewaltig erwehrt (382): es ist dieselbe Situation die am Anfang von 387 nochmals zurückkehrt, wo Hagen wiederum allein zwischen seine Feinde eindringt, sich wieder zu einer Halle rettet, deren Thür er nun aufbricht, um am Eingang Stellung zu nehmen, worauf der Zweikampf mit Iring folgt, bei dem nahezu dieselben Ereignisse sich abspielen wie im neunzehnten Liede.

Von beiden Scenen ist nur die letztere von Bedeutung. Diese knüpft selbst in der Saga an die Tradition eines Saalkampfes an, bei welchem sich Hagen ursprünglich mit den Burgunden in der Halle befand, zu der er sich jetzt allein durchschlagen muss, um in diejenige Stellung zu gelangen, in der er beim Beginn des Iringabenteuers handelnd auftritt. Darauf deutet zweifellos der ungeschickte Platz, den nunmehr der auch hier unvergessene Saalbrand einnimmt, welcher nur den Hagen gefährdet, da alle übrigen Helden noch im Freien kämpfen, was nimmer die Absicht der Sage gewesen sein kann. Ebenso ungeschickt und nur durch die combinirten Berichte erzwungen ist es, wenn Hagen in 389 sich schliesslich noch in eine andere Halle zu seinen Königen begeben muss, die nun erst Schauplatz der letzten Ereignisse wird. Dass es eine mit Bewusstsein festgehaltene Tradition gab, nach der der Kampt im Freien begann, im Saale endete (Rassmann, Niflungasaga S. 204), kann die Uebereinstimmung mit Völss. Cap. 37 nicht erhärten, vielmehr erfordert die Gestalt der letzteren eine besondere Erklärung (Bugge Edda S. 301 Anm. Symons Beiträge 3, 343).

In der altsagenhaften Situation von 387 erkennen wir das Vorbild der resultatlosen Scene von 382. Alle dazwischenstehenden Ereignisse weisen mit keinem entscheidenden Zuge auf die allgemein gültige Heldendichtung zurück, sondern sind der speciellen Lokalsage entnommen. Ihr secundärer Inhalt erweist den späteren Zuwachs. 382 bringt zunächst ein Gespräch des Gernot der auf der Strasse kämpft, mit Dietrich der sich in seiner Halle befindet, wobei letzterer nochmals ausdrücklich seine Betrübnis über den entbrannten Streit äussert. Die Scene passt am besten in den Ausbruch des Kampfes, wo Dietrich sich zurückzieht. 383

berichtet den Zweikampf zwischen Gunnar und Osid sowie Gunnars Ende im Schlangenthurm der, wie die Saga hinzufügt, noch mitten in Soest stehe; in 384 verlässt Hagen seine Position und stürzt sich wieder in das Gewühl der Schlacht die fortdauert bis der Abend die Parteien trennt; in 385 halten die Nibelungen Heerschau und bringen die Nacht im Freien zu; in 386 treibt Kriemhild die Ihren zu neuem Kampfe an, bei welchem Gernot den Blödel enthauptet, was nun auch den Rüdiger bewegt, den Streit aufzunehmen. Auch diese letztere wichtige Thatsache kann unmöglich auf gegründeter Kenntnis beruhen, wenngleich es zweifelhaft bleibt, ob die Sage an dieser Stelle nur lückenhaft geworden ist, so dass sie den eigentlichen Grund für Rüdigers Eingreifen vergessen hat, oder ob dieser Abschnitt in Sachsen, wo Rüdigers Rolle durch Osid und Iring von vorn herein behindert wurde, überhaupt nicht recht durchgebildet war. Jedenfalls erscheint Rüdiger hier nirgend in einem näheren Verhältnis zur Kriemhild, auch die Werbung geschah durch Osid: so hatte er der Königin nichts versprochen und sie nichts von ihm zu fordern. Trotzdem war er aber mit der Katastrophe fest verknüpft, und deshalb liess die Sage resp. der Verfasser der Saga durch eine Uebertragung von Motiven Blödels Tod für ihn ebenso die Veranlassung zum Kampfe werden, wie der seine es für Dietrich wurde.

Nach dem Iringsabenteuer welches, obwohl in der Lokalsage wurzelnd, dennoch die Oberhoheit der grossen Heldensage anerkennt, führt uns der Verfasser in 388 nochmals in den Bereich der ersteren zurück. Wiederum folgt er hier derselben entstellten Sage, wenn er den Rüdiger durch Giselher umkommen lässt, so dass letzterer am Leben bleibt, während ursprünglich sich natürlich beide Gegner das Leben nehmen mussten. Diese Verdrehung ist aber nur eine Consequenz der früheren, nach welcher Gunther bereits gefangen war und im Schlangenthurm sein Ende gefunden hatte; für ihn tritt jetzt Giselher ein, dessen Leben nun notwendig für die letzten Ereignisse aufgespart werden musste. Am Schluss lenkt die Handlung endlich in den definitiven Saalkampf hinüber, der sehr summarisch ge-

halten ist, aber doch manche gehaltvollen Züge und im Wesentlichen einen unentstellten Inhalt bewahrt, wenn er schon in erheblichen Dingen von dem der Not abweicht. Völlig richtig aber wird Dietrich durch den Tod seines besten Freundes Rüdiger zum Kampfe bewogen, wobei der Verfasser auch ausdrücklich das Zeugnis deutscher Lieder anruft. Nicht unwichtig ist es ferner, dass Hildebrand sich hier noch mit Dietrich in den Ruhm theilt, den die Not dem letzteren allein zuerkennt: er, nicht Dietrich, überwindet den Giselher (will sagen: Gunther), während umgekehrt Dietrich, nicht wie in der Not Hildebrand, die Kriemhild ermordet. Letztere erscheint zum Schluss in einer grausamen und wilden, aber gewiss alterthümlichen Rolle: mit einem Feuerbrand tritt sie auf den Kampfplatz; um sich zu überzeugen ob die Helden wirklich tot sind, stösst sie ihren Brüdern den Brand in den Mund: Gernot war schon tot, aber Giselher der noch lebte, starb davon. Hagens Ende ist mit anderen fremdartigen Zügen ausgeschmückt. Vom Schatz ist keine Rede mehr.

Wir sehen wie verhängnisvoll die Lokaldichtung gerade für das Schicksal dieses letzten Theiles der Nibelungensage geworden ist: die aus ihr neu hineingetragenen Partien wurden beträchtlich ausgeweitet gegenüber den zusammenschwindenden älteren Bestandtheilen, die am deutlichsten bei dem Ausbruch des Streites, der Iringsaristie und dem schliesslichen Saalkampfe sich zeigten. Hier ist die Verwandtschaft mit der oberdeutschen Gestalt noch völlig klar. Aber die Behandlung steht offenbar auf einer viel niederen Stufe. Nirgend wird eine Vertiefung oder nur eine besondere Auffassung des Stoffes bemerkbar. Dieser letzte Abschnitt enthält wenig mehr als das notwendige Rohmaterial, welches in unserem Liede zu kunstvoller Schönheit entwickelt vorliegt. Allerdings müssen wir berücksichtigen, dass die niederdeutsche Volksdichtung, wenn wir aus der Saga uns ein Bild von ihr machen dürfen, sich hier in der ungünstigsten Situation befand. Grösseren technischen Schwierigkeiten, der Bewältigung eines zahlreichen, in verwickelter Handlung vorzuführenden Personenmaterials steht sie ebenso ungeübt gegen-

über, wie der psychologisch genauen Entfaltung complicirter Seelenstimmungen. Gerade diese Probleme sind im zwanzigsten Liede am glänzendsten gelöst.

Die Klage als der oberdeutschen Tradition zugehörig, hat natürlich eine sehr viel genauere Kenntnis, die sie aber keineswegs unserem Gedichte verdankt (Lachmann, Urspr. Gestalt der NN. Kl. Schr. 1, 35 ff. Anm. S. 253); vielmehr repräsentirt sie eine eigene Ueberlieferung. Ueber den Kampf der Amelunge stehen ihr ausführlichere Nachrichten zu Gebote (Sommer Zs. 3, 208 f.), während sie von anderen Dingen die für die Oekonomie unseres Liedes von Bedeutung sind, keine Kunde hat. Von allen vorbereitenden Ereignissen bis zum Auftreten Rüdigers weiss sie nichts, eben so wenig von den zahlreichen Episoden die in XX sich finden (s. unten). In noch anderen nicht unerheblichen Dingen widersprechen sich endlich beide Berichte (Sommer a. a. O.). Dass auch der Ton in der Darstellung jener Quelle ein anderer war, werden wir zu beobachten Gelegenheit haben.

Das äussere Gerüst der Handlung, welches wir im zwanzigsten Liede antreffen, steht aber schon hier fest. Wie dort wird Rüdiger auch hier durch Kriemhilds Bitten zum Kampfe bewogen. Die Berner wollen seinen Tod rächen. Dietrich verbietet den Kampf den Wolfhart dennoch beginnt. Alle Amelunge werden getödtet, nur Hildebrand entrinnt mit einer schweren Wunde, die er im Kampfe mit Hagen erhalten und bringt dem Dietrich die Schreckensbotschaft, worauf dieser die Entscheidung herbeiführt.

Dies ist was sich von den litterarischen Voraussetzungen des Liedes erkennen lässt. Wir werden nun desto sicherer das besondere Verdienst des Dichters beurtheilen können.

Er stellt sich durchaus in die Tradition der übrigen Volkssänger, indem er sich, wie Lachmann Anm. S. 254 hervorhob, weder auf eine Quelle beruft, noch sein Gedicht als abgeschlossen und von anderen Sagen gesondert hinstellt. Die Perspective auf die übrigen Theile der Sage steht überall von selber offen, braucht nirgend erst besonders erschlossen zu werden. 'Die Lage der Sache nicht nur, sondern auch die Vorgeschichte, Siegfrieds Ermordung, der Raub des Schatzes,

die ganze Geschichte des Schwertes Balmung, die Verhältnisse Rüdigers wie der Amelunge, selbst die Sage Walthers von Spanien, werden vorausgesetzt. Die Burgunden heissen im Namen des *mære* (2316) und noch einmal (2112) Nibelunge.'

Den beträchtlichen Machtgewinn aber an dichterischen Mitteln, der unseren Verfasser über alle seine Vorgänger erhebt, erkennen wir sofort an der umfassenden und wol gegliederten Composition, der grösseren Freiheit der Erfindung, der vertieften Kenntnis menschlichen Seelenlebens, welche eine Verwertung und Zergliederung der innersten Gemütsstimmungen ermöglichte.

Der Aufbau der Handlung ist ausserordentlich einfach und übersichtlich. Sie setzt sich aus mehreren grossen Abschnitten zusammen (oben S. 213), deren jeder eine besondere Ausführung und Abrundung erhalten hat, durch ein Aufhören und Wiederbeginnen der Erzählung von den übrigen sich abhebt. Die Situation wird ganz so fortgeführt wie sie im neunzehnten Liede feststeht: die Burgunden im Saale, Hagen und Volker am Eingang Wache haltend, die Hunnen mit ihren Fürsten davor, immer neue Angriffe bereitend. Es ist überall dieselbe Scene die offen bleibt, wobei es dunkelt und wieder tagt, in der selbst der Saalbrand keine wesentlichen Veränderungen nach sich zieht. Dadurch kommt eine grosse Klarheit und Ruhe in die Begebenheiten, die gegenüber dem wirren Treiben in der Saga, wo der Kampf sich hin und her wälzt und die Helden sich meist an verschiedenen Punkten befinden, sehr wolthätig wirkt.

Am Anfang des Liedes treten die drei Könige zu Hagen und Volker heraus, um mit den Hunnen zu unterhandeln. Es missglückt, alle draussen stehenden Helden werden mit Gewalt zurückgetrieben und der Saal angezündet, in dem sie eine qualvolle Nacht verbringen; am Morgen aber stehen Hagen und Volker gerade so am Eingang wie zuvor (2057), und auch der Kampf beginnt auf dieselbe Weise wie in XIX, indem Kriemhild durch Lohn und Bitte die Ihren aufruft, während die Burgunden ihre Feinde aufs Neue herausfordern. Nach langem vergeblichem Streite tritt wieder Ruhe und eine Pause ein. Auf dies Vorspiel folgt

das Rüdigersabenteuer. Die Ueberredung desselben
Kriemhild trägt sich auf demselben Schauplatze zu, d
Königin sieht, wie Rüdiger den einen Hunnen zu l
schlägt. Wenn hier angenommen wird, dass die Burg
nichts von dem Vorgange merken, während sie doch i
entsprechenden Scene von XIX in die Situation eing
so beruht das lediglich auf anderen künstlerischen Erwäg
des Dichters, der die Dinge möglichst aus sich selbst l
entwickeln und eine Vermischung der Scenen verhüten v
so dass nun Rüdigers Auftreten gegenüber Kriemhild
gegenüber den Burgunden zwei ganz selbständige Th
der Darstellung geworden sind. Die Nibelungen empf
sodann den Rüdiger wieder am Eingang der Halle, wä
der Kampf selbst sich in derselben vollzieht. Nach s
Tode treten sie heraus und abermals sitzen oder lehn
am Ausgang ruhend, während Etzel und Kriemhild
stehen, mit denen sie nun wie am Anfang in ein Ge
sich verwickeln. — Es beginnt der zweite Hauptthei
Handlung, der sich ebenso wie der vorhergehende in
kleinere Abschnitte gliedert (Dietrichs Botschaft mit de
der Amelunge und die durch ihn herbeigeführte Katastr
von denen jeder für sich sorgfältig behandelt ist. Die
gunden empfangen ganz in derselben Weise den Hilde
und nach einer letzten Kampfespause den Dietrich. N
Seite der Hunnen ist dadurch eine kleine Verschiebun
Situation eingetreten, dass, nachdem Rüdiger mit
Mannen gestorben ist, auch Etzel und Kriemhild ohne
tere Andeutung vor der Halle verschwinden. Jetzt
sentirt Dietrich die gegnerische Partei. Jene werden
wieder berücksichtigt, als letzterer am Schlusse die gefes
Helden der Kriemhild überliefert.

Trotz dieser scharfen äusseren Gliederung sin
einzelnen Abschnitte durch eine fortlaufende innere
tivirung die durch alle hindurchgeht, wieder aufs
verknüpft. Ein sorgfältig geflochtener Zusammenhang
alle Stadien der Handlung zu einem einheitlichen un
schlossenen Schicksal zusammen, das völlig selbständi

seinem Anfang bis zu seinem Ende vor unseren Augen sich entfaltet.

So betrachtet ist auch die Anlehnung an XIX nur eine äusserliche, die für den Plan des Liedes von keiner Bedeutung geworden ist. Nur den Faden der Erzählung, nicht das Thema derselben wird fortgeführt. Vielmehr tritt sofort ein ganz neues an die Stelle des früheren: der Untergang der Burgunden an die Stelle ihrer Heldenkämpfe, worauf die einleitende Strophe 2023 ausdrücklich hinweist. In der Pause zwischen beiden Gedichten liegt der verschwiegene Umschwung zur Katastrophe. In XIX war das Glück des Sieges in glänzender Weise auf Seiten der Burgunden gewesen, und noch am Schlusse erwehren sie sich neuer 20,000 Feinde wie es guten Helden geziemt. Als sich ihnen nun aber in XX wieder frische Schaaren entgegenstellen, beginnen sie gleich an ihrem Schicksal zu verzweifeln: eine Stimmung die sofort denjenigen elegischen Grundton annimmt, der dem ganzen Liede seine besondere Färbung gibt. Weiter werden wir aufs neue durch eine besondere Exposition in den Zusammenhang der Begebenheiten eingeführt. Bei der Verständigung welche die Burgunden am Anfang des Liedes versuchen, kommen nochmals alle Motive zur Sprache, welche ihr Schicksal herbeigeführt haben und noch weiter bestimmen. Kriemhild erklärt, dass sie das schwere Leid das ihr Hagen zugefügt habe, nimmer ungesühnt lassen könne, als Giselher ihr die Treulosigkeit vorwirft, hinter freundlicher Einladung so verrätherische Pläne verborgen zu haben. Auch was für beide Parteien die spezielle Veranlassung zum Kampfe geworden ist, wird nochmals betont: der Untergang der Knechte wie der Mord von Etzels jungem Sohn. — So wird uns zugleich die Unmöglichkeit einer Aussöhnung vergegenwärtigt, und auf Kriemhilds Betreiben beginnt der Kampf von frischem. Aber weder die Tapferkeit der Hunnen noch der Saalbrand vermag die Burgunden niederzubeugen. Damit ist in der Oekonomie des Gedichtes Rüdigers Auftreten gefordert. Er ist der letzte der Helden über den die Königin noch Macht hat, da er ihr in Worms die Eide geschworen. In schwerem inneren Kampfe muss er sein Wort einlösen. Mit seinem Tode treffen die Bur-

gunden nicht allein die Kriemhild, sondern mehr noch den Dietrich, dem sie nun einen eigenen und besonderen Grund geben, den Kampf aufzunehmen und Rache zu üben für alles geschehene Unrecht.

Der Dichter hat weiter den Stoff in hervorragender Weise seines pragmatischen Charakters zu entkleiden gewusst und die in der Saga sich immer erneuernde Folge von Angriff, Gegenwehr und Ermordung, von Grausamkeit und Vergeltung mit innerer Wahrheit und Notwendigkeit erfüllt. Die geistigen und gemütlichen Triebfedern welche die Handlung in Bewegung setzen, werden in ausführlicher Darstellung mit aller nur denkbaren Treue und Sorgfalt aufgedeckt. Die Entschliessung der Helden steht nicht plötzlich fest und geht nicht sofort in Handlung über: wir sehen sie langsam und allmählig sich vollenden und können alle mitwirkenden Factoren beurtheilen. Bei der Ueberredung Rüdigers wird jede einzelne Erwägung die ihn schwankend und schliesslich der Kriemhild willfährig macht, ausführlich entwickelt. Um das Einschreiten Dietrichs zu motiviren wird ein noch umfänglicherer Apparat in Bewegung gesetzt. Der Tod seines treuesten Freundes, die Weigerung der Burgunden seinen Leichnam auszuliefern, der durch Wolfhart deshalb neu eröffnete Streit, der Tod dieses seines Neffen und endlich aller Amelunge, von denen nur Hildebrand mit einer schweren Wunde entkommt: das Alles muss zusammenwirken, damit er aus seiner zuwartenden Stellung heraustritt und den Kampf zu Ende bringt.

Bei der Durchgestaltung im Einzelnen lässt der Dichter seinen individuellen Neigungen den weitesten Spielraum. *Was ihn anzieht ist weniger das Thatsächliche der Ereignisse* das in der Regel sehr kurz abgethan wird, *als ihr ethischer und psychologischer Gehalt.* Die bloss heldenhaften Begebenheiten die der Sänger von XVIII unzweifelhaft zum Hauptthema der Darstellung gemacht hätte, treten zurück oder werden ohne besonderen Nachdruck geschildert. Die einzige ausführlichere Darstellung kriegerischer Scenen, die des Kampfes der Amelunge, ist von wenigen kräftigen Zügen abgesehen der farbloseste Theil des Liedes. Dafür wird das rein

Menschliche zu desto grösserer Wirkung erhoben. Aber auch hierbei hält sich der Dichter nicht an den kräftigen und herben Gehalt der Stimmungen, sondern betont ausschliesslich deren mildere und einfach zu Herzen sprechende Seiten. Mit Ausnahme der ziemlich kurz abbrechenden letzten Scene, deren grausamer Gehalt sich in verletzender Schärfe heraushebt, sucht er überall durch eine tiefe innere Motivirung das Thun und Lassen der handelnden Personen ethisch zu rechtfertigen und unser Gefühl zu versöhnen, indem er die Schuld von den Menschen auf die Verhältnisse abwälzt. Wie sehr eine versöhnliche Wendung der Ereignisse nach seinem Herzen gewesen wäre, erkennen wir daraus; dass er immer wieder die Strahlen freudiger Zuversicht zwischen all das traurige Verhängniss fallen, immer wieder den Helden einen neuen Hoffnungsschimmer aufgehen lässt, den sie froh als ein glückverheissendes Zeichen begrüssen, dem aber immer nur bittere Enttäuschung und neue, schwerere Verwicklung folgt. So erschien es Lachmann als der Grundgedanke des ganzen Gedichtes, wie aller versuchte Friede, Alles was in der äussersten Not noch den Burgunden Rettung schien, sich in Grauen, Verderben und Untergang verwandelt. Es ist dies eine Auffassung, welche der Dichter völlig neu in den Stoff hineinträgt, womit er ihn von Anfang bis zu Ende durchdringt. Dadurch übernimmt er eine so ausdrückliche Führung unseres Interesses, wie es sich keiner der alten Dichter gestattet, denen es nur auf den Inhalt ankommt, die in der Regel Thatsache unmittelbar an Thatsache reihen.

In einem sehr massvollen Sinne werden die Situationen auch im Einzelnen behandelt. Der Ton bleibt ein so ruhiger und versöhnlicher, dass er dem heldenhaften und grausamen Inhalt oft kaum angemessen erscheint. Heftige Auftritte und verletzende Worte werden am Liebsten gemieden. Dies tritt gleich in der ersten Scene hervor, wo die Burgunden in merkwürdig herzlicher Art mit Kriemhild unterhandeln (*vil schœniu swester mîn* 2038, *vil liebiu swester mîn* 2039), und sie selber allen ihren Brüdern gegenüber so menschliche Empfindungen äussert, wie sie bisher nicht einmal dem Giselher bewiesen hatte (*wan ir sît mîne brüeder*

und einer muoter kint 2041). Hagen, dessen Berücksichtigung nothwendig einen herberen Accent in die Unterredung gebracht hätte, tritt charakteristischer Weise hinter seine Herren zurück und ergreift nicht einmal das Wort, als Kriemhild ausdrücklich das Gespräch auf ihn hinlenkt. Die Helden die einander im Kampfe gegenüberstehen, werden nicht müde, ihre friedlichen und widerstrebenden Empfindungen zu entwickeln, und wenn die Helden schweigen, so stellt der Dichter immer wieder ähnliche Betrachtungen an. Die Reden, mit denen sie sich zum Kampfe aufrufen, sind voll gegenseitiger Achtung und Theilnahme, so dass in den zahlreichen Kampfscenen nur zwei wirkliche Streitreden begegnen. Auch den verletzendsten Inhalt sucht der Dichter einigermassen zu mildern: seinen scharfen Vorwurf darüber, dass Kriemhild den Argwohn hegt, Rüdiger habe ihr nicht treu gedient, kleidet selbst der etwas ungestümere Volker in eine respectvolle Form: *getörst ich heizen liegen alsus edelen lîp, se het ir tievellîchen an Rüedegêr gelogen* (2167). Merkwürdig rücksichtvoll verläuft die Scene zwischen Kriemhild und ihren gefesselten Gegnern. In dem Gespräch zwischen ihr und Gunther ist kaum etwas von der traditionellen Ironie zu fühlen, die der Dichter doch offenbar hat hineinlegen wollen. Sie bietet ihm ein ceremonielles Willkommen, und Gunther antwortet nur, dass er es nicht erwidern könne, da sie es unmöglich in treuer Absicht thue; auch jetzt nennt er sie noch *vil liebiu swester mîn.* Und als Kriemhild nachher von Hagen den Schatz fordert, weist dieser sie ohne Heftigkeit einfach auf das Vergebliche ihrer Bitte hin, wobei er sie wieder *vil edeliu küniginne* anredet. Erst das *vâlantinne* am Schluss bringt einen anderen, fast fremdartigen Effect hinein, welcher aber der roheren Behandlung dieser Schlussscene entspricht. Wieweit sich diese fast durchgängige ruhige und würdevolle Art von dem verletzenden Tone entfernt, der in analogen Scenen von XVII und XVIII bevorzugt wurde, liegt auf der Hand, und doch sollte man bei demselben Verfasser gerade hier, wo Kriemhilds Treulosigkeit und unersättliche Rachelust sich in all ihrer Grausamkeit offenbart, die grösste Bitterkeit und Schärfe erwarten.

Auch die Charakteristik der handelnden Personen wird von ähnlichen Neigungen und Absichten geleitet. Sie ist mehr auf innere als auf äusserliche Eigenschaften gerichtet, obwohl die letzteren keineswegs vernachlässigt, sondern mit Sorgfalt entworfen und innegehalten werden. Der Dichter achtet genau auf den Rang und die Stellung der einzelnen Personen, was in manchen der früheren Lieder, wie in dem vierzehnten, durchaus nicht der Fall war. Die Könige, Etzel sowohl als die burgundischen, treten gebührend vor ihren Vassallen hervor und werden bei der Handlung in entsprechender Weise berücksichtigt. Die Auffassung derselben ist zwar eine wenig vertiefte, aber theilweise doch eine besondere und durch gewisse Variationen von der herkömmlichen unterschiedene. Etzel ist nicht so schwach wie sonst in der Regel und erscheint in seiner Herrscherrolle ebenso bedeutungsvoll als Kriemhild. Unter den burgundischen Brüdern ist Gunther der Oberkönig: wie sein Wille der leitende und massgebende ist, bewährt er persönlich eine vornehme und würdige Haltung. Neben ihm wird Gernot etwas mehr ins Heldenhafte gezeichnet, während dem jungen Giselher eine gefühlvollere und elegische Rolle zuertheilt ist.

Die Entwicklung von Kriemhilds Charakter nimmt gleichfalls einen geringen Umfang ein, da er ohne feinere Durcharbeitung, nur in grossen und allgemeinen, fast formelhaften Umrissen entworfen wird. Wir begreifen auch dies, da das hier unvermeidliche herbe und grelle Kolorit nicht nach dem Geschmacke eines Dichters sein konnte, der entschieden einer günstigeren Auffassung ihres Wesens den Vorzug gibt. Auch er sucht, wie der Dichter des sechzehnten Liedes, die Erklärung für alle ihre Thaten in ihrem gewaltigen Schmerze: um ihr Herzeleid zu rächen, hat sie den grossen Mord ersonnen (2023), um all ihr Leid zu rächen, lässt sie den Saal anzünden (2046), um Rüdigers Beistand zu erlangen, ruft sie, neben anderen Argumenten, sein Mitleid und Erbarmen an (2099), und wird in dieser Scene überhaupt mehr als das hülflose Weib geschildert, welches des Beistandes ihres Ritters in der Noth bedarf, nicht kaltsinnig ihn ihren Plänen opfert.

Vollends, ehe sie zum Schluss mit dem Schwerte ihres Gatten dem Mörder desselben das Leben nimmt, offenbart sie noch einmal in schönen und menschlich versöhnenden Worten ihre tiefe, unvergessene Trauer um den ermordeten Geliebten, so dass wir selber am Ende all das Unheil nicht so sehr als eine Schuld des rachelustigen Weibes empfinden, sondern uns lieber mit dem Dichter vor dem grossen waltenden Schicksal beugen, welches von jeher Freude noch zuletzt in Leid verkehrt hat (2315, 4). So ist Kriemhild unversöhnlich nur gegen den Einen, Hagen: wie sie mehrfach weiblicher Schwäche zugänglich erscheint, bringt sie auch ihren Brüdern anfänglich weichherzigere Empfindungen entgegen. Die roheren, spielmannsmässigen Züge des Schlusses stehen neben dieser Auffassung ebenso fremdartig da, wie andere Verdrehungen ihres Wesens: das kleinliche Misstrauen nach dem Tode Rüdigers und die Lüge gegen Dietrich (2302, 1). Doch davon später.

Wie Kriemhild im Ganzen zurücktritt, ist auch der andere heroischste Charakter unseres Epos, Hagen, auffallend unactiv. Sein Wesen steht in scharfem Contraste zu der Auffassung der meisten übrigen, besonders der älteren Lieder der Not. Die dämonische Kraft und Rauhheit, welche jene ihm übereinstimmend zuertheilen, ist hier merkwürdig gedämpft. Jene häufen geflissentlich alle Initiative und Verantwortlichkeit auf ihn, zeigen ihn überall als denjenigen, der die Feindschaft seiner Gegner mehr herausfordert als zurückhält: hier dagegen tritt er bis zur Katastrophe nur in wenigen Scenen stärker hervor, in denen er meistens eine milde und versöhnliche Gesinnung bewährt. Auch am Schlusse, als von den Burgunden Niemand als er selber mehr übrig, willigt er mit ruhigem Heldensinn in den Entscheidungskampf, aber nicht, ohne zuvor noch die Schuld für die letzten Ereignisse von sich abgelehnt zu haben (2270). Wo ein rasches Handeln nöthig wird, sind es Volker und Wolfhart die schnell und entschieden zum Kampfe bereit sind; und dadurch dass diesen die ungestümeren Rollen zuertheilt wurden, konnten die eigentlichen Hauptpersonen entsprechend entlastet werden. Ausser jenen beiden wird noch eine grössere Anzahl besonders amelungischer Helden erwähnt und vorübergehend beschäftigt, aber

ohne dass ihnen eine selbständige Charakteristik zu Theil würde. Das gänzliche Fehlen Dankwarts, der dem Verfasser unseres Liedes offenbar nicht bekannt war, ist bei der sonstigen Vollständigkeit besonders auffallend.

Alle Helden werden überstrahlt durch die Gestalten Rüdigers und Dietrichs, von denen der eine den andern in der Erzählung ablöst. Bei Rüdiger sind es seine Charaktereigenschaften, die mit Vorliebe und Breite entwickelt werden: er ist treu und herzensgütig, milde und freigebig, sogar als besorgter Gatte und Vater bewährt er sich noch in seiner letzten Stunde. Alle diese Züge werden zu einer grossen Gesammtwirkung vereinigt in der ergreifenden Scene, wo er den schweren Conflict seines Herzens und seiner Pflichten durchkämpft, den ihm der Streit für seine Gebieter gegen die eigenen Freunde und Verwandten auferlegt. Bei der Vorführung dieses Problemes verweilt der Dichter offenbar mit seinen wärmsten Sympathien, freilich ohne dass es ihm gelänge, im Einzelnen eine planvolle, genetische Durcharbeitung desselben zu liefern. Die heldenhaften Eigenschaften des Mannes werden daneben nur kurz, aber nachdrücklich und an geeigneter Stelle hervorgehoben.

Von Rüdiger findet eine deutliche Steigerung zu Dietrich statt, dem wie ein Nebengestirn der alte Hildebrand zur Seite steht. Er wird in der Oekonomie des Gedichtes in sehr planvoller Weise behandelt. Während er sich noch voll Schmerz zurückgezogen hält und als der einzige dem Kampfe fern bleibt, wird unsere Spannung bereits immer ausdrücklicher auf ihn hingelenkt. Wir fühlen, dass diese ruhende und an sich haltende Kraft die entscheidende und Allen überlegene ist, die, wenn sie sich entfaltet, wie das Schicksal selber wirken muss, Alles beendigend, Alles vergeltend. Sein Charakter entspricht dieser Rolle: auch nach dem gefassten Entschlusse verläugnet er nicht jene Würde und Grösse der Gesinnung, die ihn durchweg in den alten Liedern kennzeichnet. Zu bloss heftigen und verletzenden Worten lässt er sich nicht fortreissen. So lange er eine Wahl hat, beschreitet er immer den versöhnlicheren Weg, und er würde auch zuletzt noch einen milderen Ausgang dem tragischen vorgezogen haben, wenn nicht die Leidenschaften der

Uebrigen sich mächtiger gezeigt hätten als sein Wollen. So wird er gegen seinen Wunsch, durch die zwingende Notwendigkeit der Verhältnisse, das mächtige Werkzeug, welches den von der Sage geforderten Ausgang der Begebenheiten herbeiführt, und wir bewundern in ihm nicht nur die Gerechtigkeit, sondern auch die erhabene Grösse des Alles sühnenden Schicksals.

So steht das Lied, was die Composition, Auffassung und Charakteristik anlangt, auf einer besonderen Höhe, welche freilich schon eine andere ist als die der alten volksthümlichen Epik.

Die Handlung selber ist mit absichtvollem Streben zu einem ausführlichen *mære* entwickelt. Dies tritt in der weitschichtigen Anlage derselben deutlich hervor. Einen wie grossen und fast unverhältnismässigen Raum nehmen die eingeflochtenen Episoden ein, wie das Bluttrinken beim Saalbrande (2049—2054) oder der Waffentausch zwischen Hagen und Rüdiger (2130—2139). Der Dichter lässt sich aber nicht einmal an den überlieferten sagenhaften Begebenheiten genügen, sondern fügt, offenbar aus eigener Erfindung, noch eine Reihe kleinerer Zwischenereignisse hinzu. Gelegentlich sind dieselben nur unschädliche Erweiterungen, gelegentlich haben sie aber auch ohne Zweifel zu unserem Schaden den älteren, einfacheren Bericht verdrängt. Von der ersteren Art ist der Einfall, dass die hunnischen Krieger bereit sein sollen, ihre Feinde auf deren Bitten, ohne erhaltene Weisung ins Freie zu lassen, wovon sie dann durch die ausdrücklichen Warnungen Kriemhilds zurückgehalten werden müssen (2035 f.). Von der zweiten Art die ganze Umrahmung des Rüdigersabenteuers. Sehr willkürlich und ein schwacher Hebel, der an die Begebenheiten gesetzt wird, ist die Erfindung, welche der Einleitung desselben zu Grunde liegt: die ganze Scene zwischen Rüdiger und seinen Herrschern wird danach durch einen namenlosen Hunnen herbeigeführt, der den Helden zuerst bei der Königin in längerer Rede verdächtigt, worauf dieser ihn niederstreckt und in zwei Strophen seinem Aerger Luft macht; weiter beklagen Etzel und Kriemhild zunächst den armen Getödteten und richten daran anknüpfend erst ihre Vorwürfe und

darauf ihre Bitten an Rüdiger. Dies ganze Motiv hat wenig von der Würde, welche die alte verdrängte Sagengestalt sicherlich auch an dieser Stelle hat walten lassen. Aehnlich beschaffen sind die Begebenheiten, die an Rüdigers Tod angeknüpft werden: Kriemhild ist nunmehr voll Argwohn, dass er sie hintergangen habe und die Burgunden erretten wolle, dadurch werden die letzteren bewogen, die Leiche des gefallenen Helden aus dem Saal vor die Augen des Königs zu tragen — eine Annahme die der Dichter hinterdrein (2203) doch selber nicht mehr aufrecht erhält; u. s. w. Aber ganz abgesehen von diesen Episoden und Zusätzen werden auch die einzelnen Vorgänge sehr zerdehnt, was gleichfalls für die jüngere Kunstart unserer Dichtung charakteristisch ist. Selten findet, wie in älteren Liedern, ein rasches Ablösen der Ereignisse statt, sodass das eine gleichsam aus dem anderen hervorspringt, vielmehr scheinen die Situationen vielfach stille zu stehen und selbst einzelne Momente schwellen in sich bis zur Unübersichtlichkeit an. So bei dem Kampfe der Amelunge, wo Str. 2227 Hagen bereits seinen Schild emporrückt und sich in den Kampf stürzt, um den erschlagenen Volker zu rächen; aber während nun in einer gediegenen Erzählung sofort der Zweikampf mit Hildebrand folgen müsste, ist 12 Strophen lang von Hagen gar nicht weiter die Rede, sondern der Dichter berichtet zuvor den gleichzeitigen Zweikampf zwischen Giselher und Wolfhart, um erst 2241, 1 *do gedâht ouch Hagne an den spilman* in die angefangene Situation zurückzulenken.

Die Inscenirung der Hauptbegebenheiten ist eine sehr einfache und ziemlich typische. Im herkömmlichen Stile des Epos geschieht das Senden und Bestellen der Botschaften, vollziehen sich die Kämpfe. Die Helden schreiten in ihren Rüstungen, mit Schild und Schwert auf einander zu: daran erkennen die Gegner, dass es in feindlicher Absicht geschieht. Bevor aber der Angreifende den Kampf eröffnet, macht er vor dem Feinde Halt, indem er seinen guten Schild vor den Fuss setzt, und kündet jenem an, dass nun der Friede zwischen ihnen aus sei: so beim Angriffe Rüdigers (2166 f.), so bei dem Dietrichs (2261 f.). Zwei herausfordernde Streit-

reden werden eingeflochten, freilich sehr verschiedenen Charakters, die erste zwischen Wolfhart und Volker (2206. 2207), matt ohne Schärfe und wenig originell, die andere die wol noch einer älteren Ueberlieferung entstammt, zwischen Hagen und Hildebrand (2280. 2281), von wahrhaft klassischem Gepräge, bei der auch die Helden sich nicht mit leeren Worten reizen und schmähen, sondern jeder dem andern ein Ereigniss vorrückt, bei dem er sich ein Mal in seinem Leben schwach gezeigt: Hildebrand bei seiner Flucht aus dem Saale, Hagen, der unthätig auf seinem Schild vor dem Wasgensteine sass. als Walther von Spanien ihm seine Mage erschlug. Die eigentlichen Kämpfe werden in der Regel nicht sehr geschickt und etwas unlebendig erzählt, doch zeichnet sich das kurze Streiten Rüdigers sehr zu seinem Vortheile aus. Wie die Kämpfe erscheinen auch andere heroische Scenen in keinem sehr kräftigen und ursprünglichen Lichte: das so detaillirt beschriebene Bluttrinken klingt nur noch wie ein blasses Märchen, während es ursprünglich gewiss von grandioser Wirkung war, und der Waffentausch zwischen Hagen und Rüdiger ist allzusehr ins Elegische gewendet.

Eine weitere Eigenthümlichkeit unseres Liedes sind die zahlreichen directen Reden. Während dieselben in XIX fast gänzlich fehlen und in XVIII in der Regel nur in besonderer Absicht verwerthet werden, machen sie hier den überwiegenden Theil der ganzen Dichtung aus. Von 287 Strophen enthalten mehr als 164 directe Rede. Aber sie tragen weniger einen epischen als einen stimmungsvollen lyrischen Charakter. Da in ihnen immer aufs Neue, und oftmals in sich wiederholenden Wendungen, die Sorgen und Wünsche und Trauer der Helden wiedertönen, retardiren sie vielfach die Handlung, anstatt dieselbe weiterzubringen. Wir erhalten den Eindruck, als würden die Personen nicht fertig mit ihren Empfindungen, die sie nicht zu bemeistern und auch nicht in Thaten umzusetzen vermögen; sie leiden namenlos vor unsern Augen, und der Abschluss ihres Zögerns und Klagens bleibt in der Regel mehr ein äusserlicher als ein innerlich nothwendiger. Diese langen Reden mit Schild bei Fuss wirken nur deshalb so fesselnd und ergreifend, weil sie einer tiefen

Innigkeit des Gefühls entspringen und weil die Situationen selbst so herzbewegende sind. Daneben treten die anderen, die einen mehr pragmatischen Charakter tragen und der Handlung einen wirkungsvollen Ausdruck geben, verhältnismässig zurück; sie finden sich besonders zu Anfang des Liedes sowie gegen das Ende hin und überschreiten selten den Umfang einer Strophe.

Ein verschieden geartetes Können offenbart sich auch in den psychologischen Schilderungen des Liedes. Die höchsten Wirkungen sind in denjenigen Fällen erreicht, wo der Dichter in alterthümlicher Weise die Empfindungen einfach und positiv, ohne breite Ausführungen, als Handlung hinstellt. Stimmungsvoll und plastisch zugleich ist es, wenn zu Anfang die blutberonnenen und harnischfarbigen Helden vor den Saal treten und nicht wissen, wem sie ihr grosses Leid klagen sollen (2025), wenn Rüdiger seinem Herren Land und Burgen zurückgeben und einsam, nur auf seinen Füssen ins Elend gehen will (2094), oder wenn der Berner, nachdem das Gerücht von Rüdigers Tod zu ihm gedrungen, voll Kummer und banger Erwartung sich an ein Fenster setzt, während Hildebrand die neue Botschaft wirbt (2184); von überwältigender Wirkung endlich die Scene, als Hildebrand, dem unterdess auch alle Amelunge erschlagen, mit der Gewissheit von Rüdigers Tod zurückkehrt, und der Berner, nicht länger an sich haltend, den Befehl ertheilt, dass alle seine Mannen sich wappnen sollen und dass man ihm sein Kriegsgewand bringe, — und er nun erst erfährt, dass von allen Seinen nur noch der eine Hildebrand, der vor ihm steht am Leben, so dass er, der einst so mächtige Fürst, selber seinen Harnisch zur Hand nehmen muss, wobei keiner als sein alter Waffenmeister ihm den Knappendienst versehen kann (2253 ff.). Die dazwischen eingefügten Strophen (2256—2260), in denen Dietrich sein grosses Leid ausmalt und beklagt, zeichnen sein Unglück bei weitem nicht so deutlich, wie jene nackte Handlung selber.

Aber wie hier lässt es sich der Dichter durchweg angelegen sein, uns auf die Stimmungen der Personen ausdrücklich hinzuweisen und sie ausführlich vor uns zu entwickeln. Mit dieser unverkennbaren Neigung hält freilich seine

Kunst selten gleichen Schritt. Es gelingt ihm nicht, die einzelnen Stimmungen in kräftiger Weise durchzuführen und aufrecht zu erhalten, sondern sie nehmen leicht einen etwas verschwimmenden Charakter an. Und wo es sich um eine Entwickelung handelt, fehlt wieder der sichere Fortschritt. Wie wahr und folgerecht wird im elften Liede die allmähliche Umstimmung Kriemhilds geschildert, die zu ihrer Neuvermählung mit Etzel führt, während in dem unseren die Ueberredung Rüdigers ohne innere Steigerung verläuft und den eigentlichen Vorgang der Umstimmung überdies im Dunkeln lässt. Es ist ein fortwährendes Schwanken, wobei die zahlreichen mitwirkenden Motive *(êre, triuwe, stæte, eide, zühte, minne, milte* etc.) mehrfach wiederholt werden und stark durcheinander laufen. Gleichmässig vorherrschend bleibt in den meisten Scenen nur eine gewisse weichliche Behandlung, für die das unablässige Weinen und Klagen der Helden charakteristisch ist: so begegnet *weinen* 2072, 4 *(innecliche)*. 2075, 2. 2103, 2. 2139, 2. 2163, 2. 2174, 4 *(ungefuoge)*. 2180, 4. 2181, 2 *(sêre)*. 2193, 4. 2198, 2. 2240, 2 *(beweinen)*. 2252, 2. 2314, 3. 2316, 2, ferner *ir ougen wurden naz* 2084, 2, *do wart genuoger ougen von heizen trehen rôt* 2134, 2, *den sah man trehene gân über bart und über kinne* 2194, 3, *mit weinunden ougen* 2302, 2. Es schwebt über dem Liede schon etwas von der thränenreichen, zerfliessenden Stimmung der Klage. Auch sonst ist der sprachliche Ausdruck für die einzelnen Empfindungen ein wenig individueller oder bemerkenswerther. Prägnantere Wendungen wie: *wan ir sît mîne brüeder und einer muoter kint* 2041, 3, oder *daz müet mich âne mâze: ich kans niht an gesehen mêr* 2153, 4, und *sô hât mîn got vergezzen, ich armer Dietrich* 2256, 3 oder die ergreifenden letzten Worte der Kriemhild *daz truog mîn holder friedel, dô ich in jungest sach, an dem mir herzeleide vor allem leide geschach* 2309, 3. 4 gehören zu den Seltenheiten.

Diese so stark sich äussernde Vorliebe für die Zustände seelischen Leidens und Ringens im Kampfe sittlicher Gefühle darf uns besonders begreiflich erscheinen bei einem Verfasser, der entschieden in engerem Zusammenhange mit geistlichen Anschauungen und geistlicher Dichtung zu denken

ist.[1] Es hat etwas specifisch Theologisches, wenn Rüdiger 2083, 3 erklärt *daz ich die sêle vliese, desen hân ich niht gesworn*, oder wenn er in seiner Ratlosigkeit den Schöpfer anfleht, ihm einen Ausweg zu eröffnen, *nu ruoche mich bewîsen der mir ze lebene geriet* 2091, 4, und schliesslich *sêle unde lîp* aufs Spiel setzt (2103, 4). Aehnlich erklärt Dietrich, nachdem er die erste Kunde vom Tode des Helden erhalten, *des sol niht wellen got, daz wær ein starkiu râche unde ouch des tievels spot* 2182, und bricht bei der Nachricht von dem Untergange seiner Mannen in den verzweifelten Ruf aus *sô hât mîn got vergezzen* etc., wie denn auch alle Helden dieses Liedes *got* oder *got von himele* immer und immer im Munde führen. Wir dürfen danach vermuthen, dass unser Verfasser in der Schule der Geistlichen ein des *gebrievens unde gesagens* so kundiger *schrîber* (2170, 3) und ein so gewandter Erzähler geworden ist, als welchen er fast durchweg sich zeigt.

Denn er leidet nicht an den vielen Mängeln, welche den jüngeren Dichtern so oft anzuhaften pflegen. Er versteht es, den Faden der Erzählung geschickt und ohne grosse Mühe weiter zu spinnen, weiss die Strophen auf gute Art und ohne allzuviele Lückenbüsser zu füllen, vermag auch fast durchweg seinen Gedanken einen entsprechenden Ausdruck zu geben. In den Hauptpartien, in denen die Handlung kulminirt, spüren wir sogar eine eindringliche Lebendigkeit des Vortrages und hie und da eine ungewöhnliche Treffkraft des Wortes, welche unser Interesse nachhaltig erwärmt. Es sind diese Vorzüge um so wesentlicher, da die Darstellung wiederholt durch allzugrosse Breite und Ausführlichkeit zu ermüden droht.

Sie ist fast durchweg eine lückenlose, und von vereinzelten kleinen Widersprüchen abgesehen, eine so geebnete wie in wenigen anderen Liedern. Unserer Phantasie wird kaum Etwas zum Ausfüllen übrig gelassen, wie sie denn auch

---

[1] 'Man bemerkt, wie jene geistliche Poesie, die wir kennen, mit ihrer Vertiefung ins innere Leben, in die Fragen von Schuld und Unschuld, hier zu tieferer Auffassung . . geführt hat.' Scherer, Geschichte der deutschen Litteratur S. 123 f.

selten einen Anstoss erhält, noch über das Gesagte hinaus vorzudringen. Aber, was schlimmer erscheint: diese Vollständigkeit und Genauigkeit wird häufig zu umständlicher und tautologischer Breite. Einige Beispiele mögen genügen. Nach dem Saalbrande bemerkt der Dichter 2061 'es waren von den Burgunden drinnen noch 600 am Leben'; 2062 'es sahen die Wächter, dass die Helden noch lebten und gesund im Saale umhergingen'; 2063 'man meldete der Kriemhild, dass viele von ihnen am Leben geblieben' und 2064 wieder der Dichter 'die Fürsten und ihre Mannen wären noch gern am Leben geblieben'. Das Rüdigersabenteuer ist voll mannigfacher Wiederholungen, sogar in den psychologischen Motiven: dass Rüdiger die Burgunden nicht bekämpfen dürfe, weil sie seine Gastfreunde seien, und dass er andererseits dem Etzel dienen müsse, weil er von ihm *bürge unde lant* erhalten, wird immer aufs Neue vorgeführt, während z. B. des anderen, wirksameren Motives, dass er der Kriemhild Treue bis in den Tod geschworen, nur ein Mal gedacht wird. Sehr tautologisch wird dann weiter der Beginn des Kampfes erzählt: als Rüdiger auf die Burgunden zuschreitet heisst es 2107: *Dô sach man Rüedegêre under helme gân, ez truogen swert diu scharpfen des marcgrâven man*, 2108 *Dô sach der junge Gîselher sînen sweher gân mit ûf gebundem helme,* und 2110 erklärt nochmals Volker *wâ sâht ir sô manegen helt gân mit ûf gebunden helmen, die trüegen swert en hant* etc. Als die Amelungischen Helden den Tod Rüdigers erfahren, beklagt jeder derselben ihn einzeln, Sigestab, Wolfwin und Wolfhart jeder in einer besonderen Strophe (2194–2198), und ähnlich beklagt nachher Dietrich namentlich den Tod jedes seiner Helden.

Von ähnlicher Breite zeugt der Stil mit seinen Variationen desselben Gedankens: 2036, 2. 3 *ich râte an rehten triuwen, daz ir des niht entuot, daz ir die mortræzen iht lâzet für den sal;* 2037, 1 *ob ir nu nieman lebte wan diu Uoten kint, die mînen edelen bruoder, und kœmens an den wint, erkuolent in die ringe . . ;* 2062 *der ellenden huote hete wol ersehen, daz noch die geste lebten, swie vil in was geschehen ze schaden und ze leide, den herren und ir man; man sach si wol ge-*

sunde.; 2067 *si gab ez swer sîn ruohte und ez wolte enphân* etc., mit seiner Häufung synonymer oder paralleler Ausdrücke: *gedenke der grôzen triwe dîn, der stæte und ouch der eide, daz du den schaden mîn immer woldest rechen und elliu mîniu leit* 2088, *aller mîner êren der muoz ich abe stân, triwen unde zühte der got an mir gebôt* 2090, *ûf zuht unde ouch ûf êre, ûf triwe unde ûf guot* 2098, 3, *da man ir gewæffen vant, ez der helm wære od des schildes rant* 2105, etc., denen sich die anderen, mehr formalhaft verbundenen wie *vride unde suone, dienest unde gruoz, triuwe unde minne* hinzugesellen. Kunstlos vollends sind die mannigfachen Wiederholungen derselben Worte und Wendungen, wie in den auf den Saalbrand folgenden Strophen 2058 ff. und sonst.

Dabei ermangelt das Lied durchaus des Schmuckes von Bildern und Gleichnissen, der anderen Gedichten oft eine so wunderbare Lebendigkeit verleiht. Nur ein Gleichniss begegnet bei der Erzählung des Vordringens von Wolfhart, dass er *alsam ein lewe wilde* vor den Amelungen einhergesprungen sei, während die Anderen ihm folgten; es erinnert so sehr an das herrliche Bild, das in XVIII auf Dankwart angewendet wurde, dass man es fast als eine Nachahmung desselben betrachten möchte; nur ist das volksthümliche *ebersvîn* in den modischeren *lewen* verwandelt worden. Etwas auffallender wird 2209, 1 Wolfhart einfach *der lewe* genannt.

Wo unser Dichter grössere Lebhaftigkeit des Vortrages anstrebt, geschieht es vielfach in der Art der epigonenhafteren Spielmannspoesie. Dahin gehören die mehrfach begegnenden geschmacklosen Uebertreibungen, wie das übermässige Schreien und Rufen vor Angst und Schmerz. Noch weniger stilvoll als es in der Fortsetzung von XVIII von Dietrichs Stimme hiess, sie *erlûte alsam ein wisentes horn* heisst es hier von Etzel *als eines lewen stimme der rîche künec erdôz mit herzeleidem wuoffe; alsam tet ouch sîn wîp* 2171; ähnlich unschön jammert Dietrich so fürchterlich, *daz daz hûs erdiezen von sîner stimme began* 2261; und nach Rüdigers Tod ist das Wehklagen so gross, *daz palas unde türne von dem wuof erdôz* 2172. Es sind dies Wendungen die auch

dem Verfasser der Klage geläufig sind *(sam man hôrt ein wisenthorn, dem edelen fürsten ûzerkorn diu stimme ûz sînem munde erdôz in der stunde do er sô sêre klagte, daz dâ von erwagte beide türne und palas* 313). Ebenso übertrieben fallen gelegentlich die Schilderungen des allgemeinen Blutbades aus, und es muss als ein gar zu gewaltiger Tropus bezeichnet werden, wenn Wolfhart 2231 so ungestüm auf Giselher eindringt, *daz ims bluot undern füezen al überz houbet spranc.* Dieselbe Geschmacksrichtung offenbarte sich bereits in einzelnen der oben berührten Erfindungen (S. 230 f.), sie thut es ferner in der Behandlung des Schlusses, wo die rohere spielmannsmässige Art, besonders bei der Ermordung Kriemhilds, einige hässliche Züge hat mit unterlaufen lassen. So grenzen in unserem Liede Blüthe und Verfall der volksthümlichen Kunst überall nahe an einander.

Auch im Einzelnen ist der epische Apparat der älteren Kunstweise stark im Zurückweichen begriffen. Die Beschreibungen zuständlicher Dinge sind ziemlich arm an belebendem Detail. Auf die äusserliche Seite der Vorgänge fällt seltener ein kräftiges Licht als auf die innerliche. Die positiven Angaben werden fast durchaus auf das Nothwendige beschränkt. Die Kampfschilderungen verlaufen in der Regel ohne besondere Fülle und Nachdruck. Doch finden gewisse formelhafte Wendungen sich ein vgl. *der viurrôte wint* 2212, 4, *den bluotigen bach* 2221, 2, *den heiz fliezenden bach* 2225, 4 und *der tôt der suochte sêre dâ sîn gesinde was* 2161, 3.

Die Epitheta sind einfach und von traditioneller Art. Die Schwerter heissen *scharpf* 2107, 2, *guot* 2285, 4 und *stark* 2297, 3, der Schild *der guote* 2111, 3. 2265, 4, *sô guot* 2132, 2, *vil guot* 2157, 3 und *vil veste* 2262, 3, das *wâfen snîdunde* 146, 3, *breit* 2243, 1 und *stark genuoc* 2287, 1, die Ringe *vest* 2147, 3, *lieht* 2155, 2 und *herte* 2221, 3; der Helm *vlinsherte* 2156, 3 und *guot* 2220, 2. 2296, 3, die Brünne *guot* 2233, 1, *wol getân* 2243, 4 und *rôt* 2246, 3, das *wîkgewant* ist *lieht* 2254, 3, der Ger *stark* 2065, 3 *der rant hêrlîch* 2146, 4, das Gold *rôt* 2067, 2, die Bauge *rôt* 2141, 2, die Schar *sô breit* 2270, 3. Seltener und ohne besonderen Nachdruck werden die Bei-

worte gehäuft: *die liehte schilde breit* 2107, 3, *iwer wâffen: ez ist lûter unde stæte, hêrlîch unde guot* 2122, 3, *von bluote rôt unde naz* 2216, 4. Von diesen epischen Beiworten finden sich auffallend wenige im mittleren Theil, beim Kampf der Amelunge, wo man doch grade recht viel erwarten dürfte.

Gleich einfach sind die Bezeichnungen der Helden: *degen, helt, recke, ritter* werden nebeneinander verwendet, doch mit dem Unterschiede, dass *ritter* (und *ritterlich*) fast ausschliesslich im ersten und letzten Abschnitt (11 Mal), ausnahmsweise (2230. 2240) im mittleren begegnet. Die Epitheta sind nicht allzu charakteristisch; die gewöhnlichen sind *edel, guot, stark, grimme, küene, rîch, getriuwe, ellende, hêr,* daneben die selteneren *stolz* 2024, 4. 2105, 4, *gemeit* 2024, 4. 2045, 1, *snel* 2283, 2. 2285, 2, *lobelich* 2302, 2, *mære* 2216, 2, von mehr höfischer Art sind *ziere* 2036, 1. 2268, 3, *zierlîch* 2166, 4. 2174, 4, *ûz erkorn* 2086, 2, *wol geborn* 2087, 4. Einen specielleren Sinn enthalten *der müede man* 2053, 1, *sturmmüede* 2034, 3, *strîtmüede* 2163, 3, *nôthaft* 2113, 1, *sturmküene* 2185, 1, *mortræze* 2036, 3, *zage mære* 2080, 1, *holder friedel* 2309, 3. Gelegentlich werden mehrere verbunden: *die stolzen rittere gemeit* 2024, 4, *die bluotvarwen helde und ouch harnaschvar* 2025, 2, *stark genuoc, küene und wol gewâfent* 2152, 2, *küen unde guot* 2156, 4, *küen unde hêr* 2065, 4, *vil edel küene man* 2154, 3, *ein sneller helt guot* 2210, 2, *küene unde guot* 2219, 4. 2236, 4, *ein künec gewaltic, hêr unde rîch* 2256, 2. Hinzu treten allgemein verherrlichende Phrasen, wie sie besonders in jüngeren Gedichten beliebt sind: *ezn wurden küener degene zer werlde nie geborn* 2037, 4, *daz nie künec deheiner bezzer degene gewan* 2061, 4, *ezn dorfte künec sô junger nimmer küener sîn gewesen* 2232, 4, *den küenisten recken der ie swert getruoc* 2290, 3, *der aller beste degen der ie kom ze sturme oder ie schilt getruoc* 2311, 2. 3. Sonst heissen die Burgunden noch *die ellenden* oder *die stolzen ellenden* und Rüdiger *vater aller tugende* 2139, 4 und *fröude ellender diete* 2195, 4.

Neben den Helden gedenkt der Dichter charakteristischer Weise wiederholt der Frauen. Besonders wird die abwesende Gemahlin Rüdigers nebst ihrer Tochter mehrfach erwähnt. Aber wir hören auch von der Trauer, welche die

übrigen Gattinnen und Frauen um die Gefallenen ergreifen wird (2054. 2240. 2316). Sie heissen *arm* 2056, 4, *edel* 2087, 1. 2100, 1, *hêrlîch* 2123. 4, *wætlîch* 2054. 4.

Die Syntax des Liedes ist, von der häufigen Weitschweifigkeit abgesehen, von ziemlicher Einfachheit. Doch weiss der Dichter auch umfassendere Constructionen ohne Mühe zu bewältigen. Von stilistischen Mitteln bemerken wir besonders die Antithese, in deren wirksamer Verwendung sich eine grössere dialectische Gewandtheit ankündigt: *daz in bezzer wær ein kurzer tôt, danne lange dâ ze quelne* 2024, 2, *ich was dir ie getriuwe, nie tet ich dir leit* 2039, 1, *ich enmag iu niht genâden, ungenâde ich hân* 2040, 1, *ich swuor iu edel wîp, daz ich durch iu wâgte êre unde lîp: daz ich die sêle vliese desn hân ich niht gesworn* 2087, *ir soldet mîn geniezen, nu engeltet ir mîn* 2112, 3, *der uns dâ solde rechen der wil der suone pflegen* 2160, 3. Eine grosse Lebendigkeit der Rede entsteht ferner durch die Constructionslosigkeit verschiedener Strophen bei völliger gedanklicher Klarheit (2027. 2032 vgl. 2030. 2279), durch eindringliche Doppelfragen *waz wîzet ir mir recken? waz het ich iu getân?* 2029, 3, *wie habt ir sô geworben? waz het ich iu getân?* 2266, 2. 3, *wie sît ir sô naz oder wer tet iu daz?* 2247, 1 und Anaphern: *ich kom zuo dir ûf triuwe, ich wând daz du mir wærest holt* 2028, 4, *du solt ez arnen. du gihst ich sî verzagt: du hâst* etc. 2078, 3. Ausserordentlich häufig sind endlich Fragen und Ausrufe, innerhalb der Reden mit *wie! jâ! owê! waz! waz?* ferner mit *waz ob?* 2188, 2, *owê waz?* 2191, 4, *so wê mich* 2073, 1. 2137, 1, *sô wê mir* 2251, 1, *owê mich* 2090, 1. 2160, 1, *ach wê* 2251, 4, *nu wol mich* 2109, 1, *wie wol!* 2118, 1. 2292, 3, *hey!* 2133, 4, *wâffen* 2311, 1, *hin!* 2080, 1, *neinâ!* 2036, 1; wie in der historischen Erzählung: ausser *jâ!* und *wie!* noch *hey waz* 2152, 2. 2220, 2, *owê wie!* 2226, 4, *waz?* 2313, 4.

Mehrfach wendet der Dichter sich in eigener Person an die Leser: *ich wæne* 2048, 4. 2055, 4. 2235, 4; *waz mag ich sagen mêre?* 2070, 1; *ich enkan iu niht bescheiden* 2316, 1, *ir mugt daz hie wol hœren* 2092, 4 vgl. *man möhte wunder sagen* 2067, 1, *man sagt daz noch ze wunder* 2295, 4 und *daz mans nimmer*

mêr getuot 2149, 4, wie er auch gerne Sentenzen einstreut: 2177. 2201. 2205. 2260, 4. 2282. 2298, 2. 2315, 4.

Ausserdem merke ich noch folgende syntactische Erscheinungen an: die *ἀπὸ κοινοῦ* 2208, 2. 2214, 3; den Accusativ c. Inf. 2272, 1; *und* in conditionaler (2034. 2037. 2264), relativer (2075. 2084. 2036) und absoluter Bedeutung (2124. 2081); den Plural eines Verbums das sich auf den Singular eines collectivischen Substantivums bezieht: 2110, 2.

Nachdem wir so das zwanzigste Lied in seiner poetischen Eigenthümlichkeit zu erfassen gesucht, müssen wir noch die Fragen der höheren Kritik in Kürze für dasselbe erörtern.

Lachmann hat für die kritische Herstellung des Gedichtes eine Reihe derjenigen formalen Kriterien, welche sonst als die sichersten angesprochen werden dürfen, nicht zur Anwendung gebracht. Dazu gehören besonders die Verknüpfung von Strophen durch fortlaufende Satzconstruction, der Cäsurreim innerhalb der Strophen, die Verwirrung zwischen Duzen und Ihrzen in den Anreden, denen sich als weniger sichere Kennzeichen ungenaue und vier gleiche Reime anschliessen. Da sonst auch eine Reihe für den Inhalt unentbehrlicher Strophen hätte mitfortfallen müssen, so gestand Lachmann diese Eigenthümlichkeiten dem Dichter zu und begnügte sich damit, nur einige wenige, ihm besonders schwach und unorganisch erscheinende Strophen auszumerzen. Seine Resultate wurden sodann etwas umgestaltet durch Scherer (Zs. f. deutsches Alterth. 24, 274 ff.) der Str. 2150, 3. 4 und 2152, 1. 2, welche die Umrahmung von 2151 bilden, mit unanfechtbaren Gründen ausschied und andrerseits Str. 2071 und 2083 der Dichtung zurückvindicirte, so dass nur 6 unechte Strophen übrig bleiben, welche wesentlich den Zweck verfolgen, den in dem Liede unberücksichtigt gebliebenen Dankwart noch bis ans Ende hin weiter zu verfolgen. Als siebente werden wir dieser Gruppe die einzige Dankwartstrophe in XIX (2021) hinzugesellen dürfen.

Mit diesen Strophen mögen die Interpolationen letzter Hand in der That erschöpft sein. Aber das Gedicht ist doch keineswegs in ähnlicher Weise aus einem Guss, wie es bei

anderen Liedern unserer Sammlung der Fall ist. Es zeigt nicht bloss alle jene formalen Ungleichmässigkeiten, sondern mit den letzteren treffen vielfach Ungleichmässigkeiten der Darstellung zusammen. Und auch sonst wechselt oft genug in fühlbarer Weise eine kräftige und inhaltvolle Erzählung mit einer breiten und weitschweifigen Manier, ähnlich wie die altsagenhafte Ueberlieferung von willkürlichen Zusätzen unterbrochen wird. Damit ist die Frage nach dem einheitlichen Ursprung des Gedichtes unmittelbar nahe gerückt. Da sie nach dem kühnen Vorgange von Wilmanns vermuthlich noch weiter ventilirt werden wird, möchte ich wenigstens meine wiederholt angestellten Beobachtungen hier nicht unterdrücken. Ich glaube nicht, dass wir vorsichtiger Weise zu sehr augenfälligen Resultaten gelangen können. Der eigentliche Vorgang, den es schwerlich genügend aufzudecken gelingen wird, liegt vor unserer Ueberlieferung, und wir können von Glück sagen, wenn es noch möglich wird, die allgemeinen Umrisse desselben zu reconstruiren. Nur so viel scheint mir zweifellos zu sein, dass unserem Liede ein alter, zum Theil noch erkennbarer Bericht zu Grunde liegt, der stark erweitert und vielleicht auch mehrfach überarbeitet worden ist, bevor der letzte Dichter über das Ganze eine mehr oder weniger gleichmässige Farbe gebreitet hat.

Die Verhandlungen der Burgunden um Frieden, welc[illegible] die Scene eröffnen, bestehen aus 21 Strophen, welche de[illegible] lich in zwei Gruppen zerfallen. In der ersten (2023—203[illegible] unterhandeln die Helden mit Etzel, der nachdrücklich als [illegible] Hauptperson und die entscheidende Instanz hingestellt wi[illegible] in der zweiten ausschliesslich mit Kriemhild, und ohne d[illegible] Etzel noch im geringsten berücksichtigt würde, ein Umst[illegible] den auch Wilmanns S. 54 anmerkt. Die ersten 10 Stroph[illegible] sind kräftig und gehaltvoll, von ungemeiner Lebendigkeit und [illegible] drungener Kürze. Die Diction ist einfach und knapp, aber vo[illegible] Anschaulichkeit, die Reden kurz und lebhaft. Keine Wie[illegible] holungen, keine überflüssigen und abschweifenden Wendun[illegible] hemmen den Fortgang. Emphatische Stilmittel häufen sich d[illegible] nach einander. Die Erregtheit des Augenblicks spiegelt sich [illegible] trefflich in den Strophen 2027 und 2032 (auch in 2030, [illegible]

die bei völliger gedanklicher Klarheit doch syntactisch unconstruirbar sind. Der Abschnitt erinnert mit seinem energischen und dabei würdevollen Ton, bis in die Syntax hinein, an die alten in XVII Forts. erhaltenen Bruchstücke 1836 ff. Das Unrecht das den Burgunden geschieht, wird auch beide Mal in einfacher Weise mit derselben Wendung hingestellt (*si kômen ûf genâde* 1839, 3 und *ich kom zuo dir ûf triuwe* 2028, 4).

Entschieden breiter und ausführlicher wird die Erzählung in dem folgenden Abschnitt, wo Kriemhild an die Stelle des Etzel, aber auch Gernot an die des Gunther tritt. Fast jede Aeusserung nimmt im Gegensatz zum vorigen Abschnitt zwei volle Strophen in Anspruch. Diese Verhandlungen erscheinen überhaupt etwas deplacirt, nachdem Etzel gerade zuvor in einer kräftigen Schlusswendung versichert hat, es solle keiner der Burgunden mit dem Leben davonkommen. Der Inhalt ist theilweise etwas bedenklich (S. 230), der Ton zeichnet sich durch Herzlichkeit und Wärme aus, die versöhnliche Gesinnung der Kriemhild gegen alle ihre Brüder in 2041 ist sogar recht auffallend; *got* und *got von himele* wird wiederholt angerufen. Es wäre nicht undenkbar, dass diese Ausführungen erst später an den älteren, zu Grunde gelegten Bericht fortsetzend angeknüpft seien. Auch die in den echten Liedern nicht vorkommende Reimbindung *Gernôt: tuot* 2033, 1. 2 fällt in diesen Abschnitt.

In der folgenden Scene trägt vor allem der Bericht des Brandes selbst (2045—2048. 2055—2057) ein sehr stilvolles Gepräge. Die Erzählung wird trotz ihrer Genauigkeit nirgend breit, sondern entwirft mit einfachen Worten ein sehr deutliches und anschauliches Bild des Herganges. Nur die dazwischen stehende Episode des Bluttrinkens, in der auch *got* und *got von himele* citirt werden (2049, 3. 2053, 1), ist matter und breiter, und erweckt fast den Eindruck, als ob sie nachträglich eingeschoben sei. Ueberdies würde sich an die Beschreibung des äusseren Saalbrandes (2048) diejenige des inneren (2055) sehr gut anschliessen.

Mit 2057 soll sodann deutlich ein Abschluss dieser Vor-

spiele des Entscheidungskampfes hergestellt werden: als Ruhepunkt kehrt dieselbe Situation wie am Schluss des Iringsabenteuers zurück, wobei sogar die eine Langzeile wörtlich wiederholt wird (2016, 3 und 2057, 2). Hieraus geht mit ziemlicher Sicherheit hervor, dass der Verfasser des eigentlichen Saalbrandes bereits das neunzehnte Lied vor Augen hatte und es fortsetzen wollte. Ja beide Theile gleichen sich so weit, dass man sie ohne Bedenken demselben Dichter zuschreiben könnte.

Bis zum nächsten Aventiurentitel lesen wir noch 14 Strophen, welche dem älteren Bestande gegenüber sicher als späterer Zuwachs bezeichnet werden dürfen. Sie gehören zu den mässigsten und jüngsten Abschnitten unseres Liedes. Der Inhalt ist ebenso dürftig, wie die Darstellung farblos und schleppend. Die List Volkers, in den Saal zu gehen und so die Hunnen zu täuschen, erweist sich sofort als resultatlos; das Hereinbrechen des Tages das aus 2057, 1 hinreichend zu entnehmen war, wird noch zweimal nach einander umständlich constatirt, von Giselher (2059) und einem namenlosen Burgunden (2060), wobei grade dem letzteren recht ungeschickt die Mahnung an die Helden in den Mund gelegt wird, sich zu waffnen und ihr Leben zu vertheidigen. Der Schluss ist stärker spielmannsmässig gefärbt. Die altsagenhafte Wendung von 2067 war bereits in 1962 und 2005 (vgl. Saga Kap. 386) angebracht worden. Der Ausdruck ist voller Wiederholungen und Tautologien (2059, 4 vgl. 2056, 4. 2061, 2 und 2063, 3. 2062, 3 und 2064, 1. 2068, 2 und 2043, 3); *got von himele* wird wieder angerufen (2059, 3). Endlich sind Str. 2070. 2071, von denen die erstere Cäsurreim hat, syntactisch mit einander verknüpft.

Auch das Abenteuer Rüdigers (2072—2170) zeugt in der Regel von einer recht unursprünglichen Behandlungsweise, was innere und äussere Merkmale gleichmässig erhärten. An dieser Stelle der Sage fand unser Autor offenbar einen weiten Spielraum, um mit eigener Production erweiternd eintreten zu können. Er fragt sich nur, ob dabei noch Anlehnung an eine ältere Ueberlieferung zu erkennen, und wie weit dies der Fall ist.

Dass die Einleitung ebenso wie der Schluss das eigenste,

etwas schwächliche Werk des letzten Bearbeiters sind, haben wir gesehen. Auch stilistisch ist die erstere sehr mässig und um Nichts besser als die vorhergehenden 14 Strophen. Ausserdem werden dreimal zwei Strophen syntactisch mit einander verbunden (2075 f. 2080 f. 2084 f.). Obwohl von einer älteren Fassung hier Nichts durchschimmmert, dürfen wir aus den Anspielungen der Klage doch entnehmen, dass das Eingreifen Rüdigers bereits herkömmlich durch die Bitten Etzels und Kriemhilds motivirt wurde, nicht etwa durch den Tod Blödels wie in der Saga.

In dem mittleren Hauptttheil deuten wiederholt formale Kriterien jüngeren Ursprung an. So begegnet Verlängerung der Satzconstruction aus einer Strophe in die andere zwischen 2116 und 2117, wo man aber vielleicht 2116, 3. 4 und 2117, 1. 2 als einen späteren Einschub betrachten darf; die Weitschweifigkeit des Ausdrucks ist eine sehr auffallende Inneren Reim haben ferner Str. 2137 *(mære : swære)* und 2143 *(gelobte : ertobte)*. Ebenso wenig erklärt sich die Verwirrung in der Anrede von selber, durch den wechselnden Affect, sondern sie wird erst von aussen, durch verschiedene Bearbeitungen hineingetragen sein. Ursprünglich war gewiss in jedem Falle immer nur eine Form die berechtigte. Zwischen Etzel und Rüdiger ist die Entscheidung noch ziemlich einfach: Etzel sagt zu Rüdiger *ir* nur in der Einleitung (2082), während er ihn in der schönen Strophe 2095, sowie in 2102 mit *du* anredet; umgekehrt bedient sich Rüdiger des *du* nur in der Einleitung (2083), während er ihn 2094 ebenso ihrzt wie regelmässig die Kriemhild (2087. 2088. 2100). Die eigentliche Anrede der Kriemhild für Rüdiger bleibt unklar (*ir* 2085. 2086, *du* 2088. 2099), denn obwohl 2085 durch Satzconstruction mit der vorhergehenden Strophe verbunden ist, sind 2088 und 2099 nach ihrer inneren Beschaffenheit ihr doch keineswegs vorzuziehen. In dem Gespräch zwischen Rüdiger und den burgundischen Königen ist *ir* durchaus die Regel, nur ein einziges Mal wechselt Giselher innerhalb derselben Strophe (2128) zwischen *iu* und *dîn*, worauf aber das Reimbedürfniss von demselben Einfluss gewesen sein dürfte wie der anwachsende

Affect. Auch bei dem Waffentausche zwischen Rüdiger und Hagen ist *ir* das herrschende, nur in 2132. 2133 wird wiederum das *du* eingemischt.

Was die innere Beschaffenheit dieses Theiles anlangt, so ist die jüngere Darstellungsweise desselben fast durchweg unverkennbar. Ich verweise nochmals auf die ungemeine Ausführlichkeit des Vortrages, auf die zahlreichen Strophen mit gehäuften Abstractis (*triwe, stæte, eide, schaden, leit* 2088, *êren, triwen, zühte* 2090, *zuht, êre, triwe, guot* 2098, *genâden, triuwe* 2114, *triuwe, minne* 2116) und notire auch hier das unaufhörliche Anrufen von *got* und *got von himele,* das zu einer ganz festen Manier wird (dreimal in 2090, ferner 2091, 4. 2102, 1. 2114, 1. 2116, 2. 2120, 1. 2121, 1. 2124, 1. 2127, 2. 2129, 1. 2132, 1. 2136, 1. 4. 2137, 3).

Dieser ganze innere Conflict den Rüdiger durchzukämpfen hat, war in der Vorlage wol weniger durchgebildet. Das entscheidende Motiv, das den Helden in den Kampf treibt, war aber vermuthlich ein durchaus einheitliches: es war die Vassallentreue, die der Gefolgsmann seinem Gebieter bewähren muss. Dies gibt in unserer Fassung zwar auch noch den Ausschlag. Aber daneben steht bereits ein anderes, innerlich stärkeres und psychologisch tieferes, welches in den Anfang der Unterredung eingeordnet wird: dass er der Kriemhild in Worms geschworen, alles Leid zu rächen das ihr geschehe. Es gehört naturgemäss einem späteren Stadium der Sage an und konnte erst poetisch verwerthet werden, nachdem die Werbung Etzels um Kriemhild eine eigene und ausführliche dichterische Behandlung, wie in dem elften Liede, erfahren hatte. Ob nun in unserer Unterredungsscene noch wirklich ältere Bestandtheile vorhanden sind, lässt sich schwer entscheiden, obwohl nicht zu verkennen ist, dass z. B. grade diejenigen Strophen, welche die erwähnte Unregelmässigkeit in die Anrede zwischen Etzel und Rüdiger hineinbringen (2094. 2095) zugleich die schönsten und kräftigsten des ganzen Abschnittes sind, in denen auch Etzel wiederum bestimmt als die Hauptperson dasteht. Der Form der Anrede nach wären zu 2094 wenigstens noch die beiden ersten Zeilen von 2102 hinzuzuziehen, die mit 2103, 3. 4

ein gutes Gesätz und mit 2099—2101 einen trefflichen Zusammenhang bilden würden.

Grade in dieser Gegend ältere Bestandtheile zu vermuthen, werden wir dadurch bewogen, dass unmittelbar darauf, bei dem Kampfe Rüdigers, die Grundlage einer sehr kräftigen und energischen Erzählung unverkennbar wird, die dafür auf derselben Höhe steht wie die des Iringsliedes oder des Saalbrandes. Strophe 2104. 2106. 2112. 2113 können uns einen Begriff davon geben, während die ablenkenden und tautologischen Strophen 2107—2111 im Thema und in der Empfindungsweise ebenso dem letzten Hauptdichter angehören wie die folgenden Unterhandlungen zwischen Rüdiger und den Burgunden (2114—2145) mit ihren Wiederholungen, ihrem unaufhörlichen Anrufen Gottes, ihren Cäsurreimen etc., unter denen indess noch manche ältere Strophe bewahrt sein mag (vgl. S. 245). Aber erst wo mit Str. 2146, die sich unmittelbar an 2113 anschliessen könnte, die eigentliche Handlung wieder beginnt, kommt in 2146. 2147. 2150, 1. 2. 2152, 3. 4 - 2158, 1. 2 und 2161, 3. 4 der zusammenhängende Schluss des vorzüglichen Berichtes wieder zum Vorschein. Hier finden sich keinerlei Merkmale jüngeren Alters, vielmehr ist die stilvolle Kraft der Strophen eine völlig durchschlagende. Der Ausdruck ist anschaulich und lebendig, der Fortgang der Erzählung fest und sicher, der Inhalt ein voller und gediegener; auch die Syntax ist ungemein einfach. Strophe 2148 und besonders 2149 sind daneben etwas vage und allgemein, 2150, 3. 4 und 2152, 1. 2 hatte ich bereits unabhängig von Scherer von den alten Theilen abgesondert, und 2158, 3 - 2161, 2 dürfen gleichfalls als dazwischengeschoben bezeichnet werden. Sie sind ebenso matt wie ausführlich (dass man Giselhers Klage lebhafter und wärmer wünschte, empfand auch Lachmann S. 271); dagegen erhalten wir mit 2158, 1. 2 und 2161, 3. 4 einen dem vorhergehenden Berichte angemessenen, schönen und wirkungsvollen Abschluss:

Jane wart nie wirs gelônet sô rîcher gâbe mêr.
do vielen beide erslagene Gêrnôt und Rüedegêr.
der tôt der suochte sêre dâ sîn gesinde was.
der von Bechelâren dô langer einer niht genas.

Die angehängte Schlussepisode 2163—2170 ist ebenso zu beurtheilen wie die Einleitung, nur dass anstatt der äusseren Kriterien die hier fehlen, der 'Schreiber' sich unzweideutig selber einführt.

Der Zweikampf zwischen Gernot und Rüdiger, wie ihn unser Lied berichtet, ist gewiss sehr alt und ursprünglich, ursprünglicher als die Version der Saga, nach der Rüdiger und sein Schwiegersohn sich gegenseitig das Leben nehmen. Die Annahme, dass dem Geber das kostbare, von ihm selbst geschenkte Schwert schliesslich den Tod bringen muss, hat etwas einfach Heldenhaftes und alterthümlich Hartes, während die andere schon auf weichere menschliche Regungen berechnet ist. Ueberdies findet Rüdiger, da Dietrich und Hildebrand für Günther und Hagen reservirt erscheinen, an Gernot der unter den Burgundenkönigen als der eigentliche Held dasteht, einen richtigeren Gegner als an dem jugendlichen Giselher.

Der nun folgende Kampf zwischen den Amelungen und Burgunden lässt auf den ersten Eindruck keine Spuren einer ähnlich archaischen Dichtung erkennen, wie es bei Rüdigers Tod uns der Fall zu sein schien. Die in Oberdeutschland so populäre Dietrichsdichtung hat hier deutlich eine breite Episode abgelagert, welche den alten eng geknüpften Zusammenhang der Begebenheiten bedeutend erweitert hat. Aber im Ganzen, müssen wir doch sagen, ist die Darstellung eine gleichmässigere und zeigt nicht so viel Auswüchse als das voraufgehende Rüdigersabenteuer. Nur zu Anfang (bei Str. 2171. 2172 und 2182) und später bei den Kämpfen Wolfharts (2208 ff. 2231) laufen wieder schwächliche Ausführungen (2206 f. 2237 ff.) und Uebertreibungen im Ausdruck mit unter. Aber es finden sich nicht so viel leere Phrasen, auch nicht das unaufhörliche Anrufen Gottes und viel weniger directe Rede, sondern dafür eine sehr detaillirt erzählte Handlung, die neben einer verweilenden und bequem fortschreitenden Ausführlichkeit doch eine gewisse Strenge nicht verkennen lässt. Und wenn wir nur im Auge behalten, ein wie grosses Material von Personen und nahezu gleichzeitigen Ereignissen der Dichter zu bewäl-

tigen hatte, so dürfte dieser Bericht, wenn wir noch eine letzte Ueberarbeitung desselben zugestehen wollen, auch mit der Art des neunzehnten Liedes sehr wol sich vereinigen lassen. Der innig schmerzliche Ton zu dem der Affect gedämpft erscheint, würde dem nicht im Wege stehen. Aeussere Kriterien jüngerer Abfassungszeit fehlen fast gänzlich; nur zwischen 2221 und 2222 findet Uebergang der Satzconstruction statt. Die Anrede ist streng geregelt: überall herrscht das höflichere *ir*, nur Hildebrand duzt seinen Neffen Wolfhart (2208). Im Sprachgebrauch zeigen sich gewisse Besonderheiten (S. 239), die Metrik ist, was den Auftakt anlangt, um einen Grad reiner als das erste und letzte Drittel, während andererseits wieder mehr Senkungen fehlen.

Zu seiner vollen Kraft und Höhe erhebt sich das Lied nochmals am Schluss der Kämpfe, sobald die entscheidende Handlung der eigentlichen Hauptpersonen beginnt, und wir empfinden deutlich, dass wir hier auf dem Boden einer unverwüstlichen Tradition stehen. Schon der Zweikampf Giselhers und Wolfharts (2232—2234) ist leidlich kräftig, ebenso der erste Streit zwischen Hildebrand und Hagen (2241, 3—2245, 2), der sachlich genau sich unmittelbar an 2227 hätte anschliessen sollen. Die folgenden Strophen sind dagegen sehr wortreich, ihr Inhalt weichlich und gelegentlich (2249, 4) sogar etwas unedel. Sie hemmen nur den Fortgang, den erst die wundervollen Strophen bringen, in denen Dietrich sich zum Kampfe entschliesst 2253—2255. An 2255 sind mittelst verlängerter Satzconstruction fünf Strophen mit den Klagen Dietrichs angeknüpft (2256—2260), in denen dem ersten wirkungsvollen Ausruf eine Reihe allzu elegischer und absonderlicher (2247, 4) folgen; *got* wird in ihnen zweimal citirt. Dagegen erhält die Handlung einen würdigen und entsprechenden Fortgang, wenn wir auf 2255 unmittelbar 2261 folgen lassen, deren beide erste Zeilen sich vortrefflich anschliessen, während die beiden letzten, zu denen noch 2262, 1. 2 gehören, einen empfindlichen Rückfall bemerken lassen: vielleicht sind dieselben nur dazwischen geschoben, um den auffallenden, aber in diesem Liede unanfechtbaren Gleichklang der Reime zu beseitigen;

jedenfalls würde ohne sie die Erzählung in 2262,3–2267 einen guten Fortgang nehmen, bis dann wieder in dem Dialog zwischen Dietrich und Hagen die deutlichen Merkmale einer tiefgreifenden Bearbeitung sich einstellen.

Hingewiesen werden wir auf eine solche durch das stärkere Vorhandensein formaler Kriterien. Die Form der Anrede ist eine sehr verwirrte. Dietrich sagt zu Günther zunächst *ir* (2266. 67), gleich darauf *du* (2273. 2274), Hagen zu Dietrich anfangs *ir* (2270), dann *du* (2275), darauf wieder *ir* (2278. 2284), während Dietrich zu Hagen sich des *ir* bedient (2283). Obwohl im Uebrigen kein Wiederspruch herrscht, so bleibt es doch auffallend, dass Günther (2272) und Kriemhild (2291) den Dietrich duzen, während man es dem Affect zu Gute halten mag, dass Hagen es am Schlusse thut (2307. 2308). Alle anderen Personen ihrzen sich, wie dies in den früheren Partien des Gedichtes die Regel war. Zu der Annahme, dass auch hier das *ir* überall das ursprüngliche war, werden wir noch weiter bewogen durch den Umstand, dass eine solche Strophe in der Hagen den Dietrich duzt, zugleich durch Cäsurreime gekennzeichnet wird (*werlîche: ledicliche* 2275) und dass in ihr *got von himele* angerufen wird.

Inhaltlich zeichnen sich die verdächtigen Strophen durch ihre umständliche und tautologische Art, sowie das Variiren synonymer Ausdrücke aus: lauter Eigenthümlichkeiten, die wir schon an der Rüdigersbearbeitung kennen gelernt haben; dieser selbe Verfasser hat klärlich die beiden Strophen eingeschoben, in denen Dietrich nochmals breite Klagen um den Tod Rüdigers ertönen lässt (2268. 2269): sie sind sehr ungeschickt, da sie den in 2267 eingetretenen Fortschritt vom Tode Rüdigers zum Morde der Berner, den Str. 2270 bereits voraussetzt, wieder aufheben. Auch die Diction jenes Bearbeiters erkennen wir deutlich wieder: *gedenket an* 2268, 1 und *ir gedâhtet* 2269, 2 vgl. *gedenke* 2088, 1. 2099, 3. *gedenket* 2127, 1; *swaz ich freuden hête, diu liget von iu erslagen* 2269, 3. vgl. *swaz wir freuden hêten . . hie ligt erslagen R.* 2179, 3. 4 und *fröude ellender diete lît von iu helden hie erslagen* 2195, 4; *ob ez iu zieren*

recken beswârt iht den muot 2268, 3 vgl. *jâ beswârt ez mir den muot* 2083, 1 und *sô sêre beswœret daz herze und ouch den muot* 2276, 3 sowie in XVII b *sô sêre beswœret daz herze und ouch den muot* 1800, 2. Von demselben Bearbeiter sind ferner 2273—2275 gedichtet, in denen Dietrich seine Gegner auffordert, sich ihm als Geissel zu ergeben, sowie die beiden folgenden Strophen 2276. 2277, in denen die Freundschaftsversicherungen des Helden doch einigermassen übertrieben ausfallen: er verheisst den Helden nicht Geringeres, als dass er sie selber an den Rhein zurückbegleiten wolle, falls sie sich ihm ergeben und der Tod ihn nicht daran hindere, und dass er dann all sein eigenes grosses Leid ihretwillen vergessen wolle!

Aber ich wage nicht, hier eine positive Auftrennung vorzunehmen, da die älteren Strophen durch die Bearbeitung, welche Dietrichs Charakter offenbar noch milder und menschlicher erscheinen lassen wollte, jedenfalls sehr reducirt sind. Zu ihnen dürfen wir vielleicht ausser 2270 die gehaltvollen Strophen 2279—2284 rechnen, die also ursprünglich schon in eine ganz entsprechende Scene gehörten; und auch in 2285. 2286. 2289 ist der kräftige und energische Gang des alten Liedes unverkennbar und von hoher Wirkung, während Str. 2287 wol nur ihrer ersten Zeile halber hinzugefügt und durch 2285, 4 veranlasst ist.

In der Folge ist das alte Lied durch die Bearbeitung noch stärker beeinträchtigt und nahezu verdrängt worden. Mit einiger Sicherheit wage ich demselben nur noch die im Ganzen edlen und schönen Strophen 2299. 2301. 2304. 2305. (2306.) 2307, 1. 2. 2308, 3. 4 und 2309 zuzuschreiben, denn 2307, 3. 4 und 2308, 1. 2 sind wol als ein Zusatz zu betrachten. Die Bearbeitung zeichnet sich anfangs auch hier durch die Höflichkeit des Inhalts und Breite der Erzählung aus, sowie durch das entschiedene Bestreben, Dietrichs wolmeinende Absichten noch mehr ins Licht zu setzen, während Kriemhild unnöthiger Weise, und im Gegensatz zu den Intentionen des alten Dichters, aufs Neue als treulos (2302) hingestellt wird, ähnlich wie sie nach dem Tode Rüdigers einen argwöhnischen Charakter offenbarte.

Die sieben letzten Strophen mit der Ermordung Kriemhilds, derem unschönen Schreien und dem *ze stuckhen houwen,* sind hässlich, sie drücken die edle Auffassung des alten Dichters in empfindlicher Weise herab. Sie gehören — wie jedenfalls eine grosse Schicht der Ueberarbeitung — nicht mehr einem Manne an, in dem noch die reine Kunst des alten Heldengesanges lebendig war, sondern einem Epigonen, der bei mannigfach gesteigertem Können doch schon spielmannsmässiger Rohheit zugänglich erscheint, und der uns um den ohne Zweifel strengen und herben, aber sicher hoheitvollen Abschluss unserer Dichtung gebracht hat.

Wer dieser oder diese Bearbeiter gewesen sind, wage ich nicht zu bestimmen. Manche Wendungen und Merkmale scheinen wiederholt auf die Verfasser von XVII Forts. und XVIII Forts. hinzudeuten. Aber diese Combination ist doch abzuweisen, da alle äusseren Kriterien dagegen sprechen.

Nur über die ältesten Grundlagen, die unter sich wiederum keinen ganz einheitlichen Charakter tragen, mag noch Folgendes vermuthet werden. Einen Theil derselben könnte man wohl dem Dichter des Iringsliedes zuschreiben, so den eigentlichen Saalbrand und das Streiten Rüdigers, was sowohl die Art der Erzählung als die metrische Beschaffenheit unterstützen würden. Wie das Iringslied sind sodann auch diese Abschnitte von einem anderen strengen Sänger für eine Dichtung verwerthet worden, welche bereits den ganzen Kampf der Nibelungen umfassen sollte: zu ihr gehörten die in XVII F. erhaltenen Bruchstücke (als Anfang des vor XIX verdrängten Liedes), der Anfang von XX sowie der alte stilvolle Schluss.

Auf dieser Grundlage hat endlich die uns vorliegende Neudichtung der Not stattgefunden, und zwar wohl erst nach der Vereinigung unseres Liederbuches mit dem vorhergehenden (S. 182. 214), was besonders die genaue Kenntniss des fünfzehnten Liedes anzudeuten scheint.

ZWÖLFTES KAPITEL.

METRIK.

Ich gebe zunächst eine Zusammenstellung der metrischen Eigenthümlichkeiten unserer Lieder in ähnlicher Weise wie Müllenhoff dies für die zehn ersten gethan hat. Ich beschränke mich dabei wesentlich auf die Handschrift A, welche sich auch in metrischer Hinsicht als die beste und die alterthümlichste bewährt. Eine Ausnahme mache ich nur in einem Falle: wo Hebung und Senkung in A auf einem einsilbigen Worte stehen, führe ich überall die abweichenden Lesarten der übrigen Haupthandschriften mit an. Es sind dies, wie man erkennen wird, sehr beachtenswerthe Beiträge zur Beurtheilung des Handschriftenverhältnisses überhaupt. Die positiven Beispiele werden deutlicher als allgemeine Wahrscheinlichkeitsrechnungen lehren, auf welcher Seite die urpsrünglichen Lesarten zu suchen sind, und welche Handschriften sich bemühen, eine glattere Metrik, oft mit künstlich gewundenem Gedankenausdruck, an deren Stelle zu setzen.

ELFTFS LIED.

Der Auftakt ist mehrfach zweisilbig. Schwerere Fälle sowohl aus der ersten als der zweiten Vershälfte sind: *wie si sich gehaben* 1130, 2, *wol gezogen* 1140, 1, *daz gerœtet* 1146, 4, *und enpfienc* 1166, 2, *und geruochet* 1175, 1, *von der Elbe* 1184, 2, *die mich füeren* 1204, 3, *und gezierde* 1220,

4, *die durch mîne* 1222, 2. Allzu hart erscheint daneben *und wær er her niht gesant* von AD 1161, 3, wo das zweite Wort das höher betonte ist; wie hier *und,* ist wol auch in 1204, 1 *ich vil armiu* das *ich* zu tilgen (Lachmann, Anm.). Durch Elision über die Cäsur hinweg wird zweisilbiger Auftakt beseitigt 1165, 1 und 1176, 1. Leichtere Fälle sind *si gelîchet* 1090, 1, *si gedâhte* 1100, 4. 1200, 1, *ob ez immer* 1163, 3, *ja verlôs* 1173, 4, *do gedâhte* 1199, 1, *si gelebte* 1226, 4 oder wo beide Silben demselben Wort angehören *obe si* 1101, 3, *oder krône* 1157, 3, *überwinden* 1160, 1, *iuwer leben* 1179, 2; ferner *jane* 1090, 2, *er enbôt* 1100, 3, *done kunden* 1115, 2, *ine kan* 1130, 1, *er enbiut* 1172, 1, *irn sult* 1205, 4. Durch einfache Elision wird derselbe aufgehoben in 1120, 3. 1132, 2. 1133, 1. 1156, 1. 1156, 2. 1144, 3. 1155, 2. 1165, 3. 1198, 4, durch Krasis 1178, 2, durch Inclination 1161, 4.

Hebung und Senkung stehen auf einem langen einsilbigen (oder einem ehemals zweisilbigen) Worte. I. An erster Stelle a) ohne Auftakt: [*vil* BC] *wol weste* (*erkande* C) *Götlind* 1107, 4, *dô si des nahtes* [*nâhen* BJC] 1108, 1, *liep* (*minne* Bd, *freude* C) *âne leit* 1172, 1, *unz* (*unze* BC) *morgen vrüeje* 1181, 2. b) mit Auftakt: *dô sprach aber Etzel (der kunich rîche C)* 1089, 1, *als liep* [*als* BCD] *ich dir sî* 1091, 1, *er sprach mîn vrou* (*vrowe* BJ, *liebiu frowe* C) *Götlind* 1108, 4, *der wirt Hagnen vrâgte* (*nâch Hagnen sande* BC) 1117. 4, *dô sprach harte lûte* (*in hôher stimme* C) 1123, 1, ferner *er sprach* 1131, 2. 1138, 1. 1143, 2. 1145, 1. 1146, 4. 1181, 1, *wir suln doch niht* (*ensuln niht* C) 1153, 2, *sie gie im* [*hin* C] *engegene* 1166, 1, *si sprach* [*mîn* D, *vil* d, *mîn vil* B, *zuo zir* C] *lieber bruoder* 1185, 1, *der wart* [*ir* Jh, *in* C] *zuo zir verte* 1209, 2, *die suln mit mir* (*und mit mir suln* JhC) *rîten* 1222, 3, *daz tuo* [*du* BJH] *mir bekant* 1232, 3. Niemals ist es der Fall im letzten Halbverse, weder mit noch ohne Auftakt. II. An zweiter Stelle des Verses a) in der ersten Vershälfte: *Hagne der* [*vil* D] *küene* 1121, 4, *der sprach zuo Gunther* (*Guntheren* D) 1143, 2, *des muosen* [*ir* Jh. *die* d] *dô volgen* (*gevolgen* BCD) 1181, 4, *die nemen schatz* [*den* B, *golt daz* JhC] *mînen* 1222, 4;

b) in der zweiten Vershälfte: *heizen her (here D) gân* 1162, 1, *zuo der tür* (*türe* C) *stân* 1166, 1, *so sult ir her* (*here* D, *her wider* Jh) *gân* 1181, 2, sowie an dritter Stelle des letzten Halbverses *nimmer mîn lîp* 1146, 4. Zwei Senkungen nach einander fehlen 1143, 2.

Tonloses e trägt die vorletzte Hebung mit darauf folgendem schwachen e in der Senkung nicht nur am Ende der Strophe 1091. 1103. 1108. 1123. 1130. 1133. 1143. 1145. 1158. 1165. 1177. 1185. 1193. 1206. 1208. 1226. 1232, sondern auch vor dem Schluss der Zeile in *vriunden getân* 1225, 2, sowie in dem Namen *Etzelen* 1139, 4; 1166, 2. 1198, 3.

Einer Hebung folgt zweisilbige Senkung, und zwar nach der ersten Hebung nur in *anderen* 1164, 1. 1170, 4, nach der zweiten *dîne gesellen* 1092, 2, *reisegesellen* 1105, 2, *Ezelen* 1145, 2, *leide getân* 1178, 3, *leidege* 1200, 4, *ze den* 1204, 2, vgl. 1224, 3, vor der letzten vielleicht 1200, 4.

Die Einsilbigkeit der letzten Senkung wird streng beachtet. Verkürzungen finden sich bei den adjectivischen Dativen auf *eme* nur vor anlautendem *m* des folgenden Wortes *seinem man* 1142, 4. 1183, 3 und *einem man* 1158, 3, sowie nach *r*: *mîner* 1224, 1, *rîter* 1122, 2. 1154, 2. 1167, 3; bei 1107, 3 *von edelen* (A, *von manigem* die gemeine Lesart) *ritter guot* schlägt Lachmann vor *rittern edelguot* zu lesen. Ausserdem stehen in der letzten Senkung die verkürzten Wörter *von* 1220, 3, *ir* 1166, 3. 1167, 2. 1192, 3 und *alsam ê* 1101, 3 (Lachmann zu 307, 1. 856, 1).

Mit schwebender Betonung sind zu lesen, auf dem ersten Versfuss *werbén ein* 1109, 1, *Criemhílt* 1139, 1, *Ezél ein* 1171, 2, *marcgrâve* 1173, 1 und *soltén di* 1180, 2, sonst *vrœlîchen* 1092, 2, *unlobelîch* 1093, 2, *ungwilligen* 1170, 4, *unvrœlîchen* 1172, 4. 1178, 4, *iemán* 1197, 2, *Rüedgêres* 1198, 4, *ez entuo danne* (Creticus für Amphibrachys) 1224, 3. Wiederholt werden Worte gegen den ihnen im Satze gebührenden Accent zurückgesetzt: 1093, 4. 1104. 4. 1169, 2. 1172, 3.

Syncope unterliegt nicht nur der Ableitungsvokal der schwachen Präterita (*warte* 1103, 1, *vrâgte* 1117, 4, *dancten*

1125, 1), sondern auch das *e* der Endsilbe *enbiut(-et)* 1172, 1, *het(-et)* 1145, 2; sie hat ferner stattgefunden in *inre* 1115, 1, *Rüedgêres* 1198, 4, *magden* 1207, 3; *gesellen* 1169, 2, *ungwilligen* 1170, 4, *gwalticlîchen* 1177, 4; *weinens* 1101, 2.

Apocope in *wundert* 1117. 3, *ze jungist*1154, 3, *wand ich* 1120, 2, *gert ouch* 1163, 1, *sichert ir* 1198, 4, *swann ir* 1206, 4, *swenn* 1208, 3, *wær ér* 1161, 3.

Inclination: *tuonz* 1108, 4. 1130, 4, *zen* 1109, 4. 1110, 4. 1196, 2. 1205, 4, *zer* 1196, 1. 1220, 4. 1232, 1, *rietenz* 1143, 1, *irz* 1143, 4, *soltenz* 1144, 4, *wilz* 1155, 1, 1183, 2, *woltenz* 1154, 4, *swerz* 1161, 4, *siz* 1189, 1; *sis* 1143, 4, *ichs* 1144, 1, *michs* 1206, 4, *sulten* 1162, 1, *mir'st* 1183, 1, *du'n* 1183, 3, *zeinem* 1242, 4, *zir* 1209, 2.

Hiatus: *küene unde* 1120, 4. 1181, 4, *vrouwe ie* 1173, 4, *Helche ie* 1177, 3, *vrouwe an* 1189, 2, sowie über die Cäsur hinweg 1103, 3. 1116, 4. 1130, 3. 1176, 4.

Die Cäsur ist stumpf ausser bei *Rüedegêr*, *Götlint*, *Gunther* (auch im Dativ 1143, 2), *Kriemhilt*, *Giselher* in *marcgrâvîn* 1103, 2, *botschaft* 1133, 4, *nieman* 1160, 1, *getuot* 1160, 4, *künigin* 1222, 1, *willekomen* 1107, 1. 1123, 2. Für *fruo* 1164, 1 auf der dritten Hebung schreibt Lachmann *früeje*, da das Versmass 1182, 2 diese Form gegen die Handschriften AB verlangt. 1193, 1 hat A richtig *bitten* mit der mhd. seltenen Bezeichnung des Consonantumlauts. Auch Verkürzungen gestattet dieser Dichter sich auf der Cäsur: *dancten* 1125, 1 (Lachmann Kl. Schr. I. S. 237), *kleidern* 1092, 3, *anders* 1163, 1. 1193, 4 (Lachmann zu 1164, 1). — Enjambement 1110, 2.

Ungenaue Reime *sun: tuon* 1153, 1. 2. *Hagene: degene* 1123, 1. 2. 1143, 1. 2. Rührender Reim 1123, 1. 2. In den Reimbindungen herrscht keine grosse Abwechselung, aber auch keine auffallende Armut.

FORTSETZUNG DES ELFTEN LIEDES.

Zweisilbiger Auftakt nur in der zweiten Vershälfte: *von dem marcgrâven* 1243, 1, *manic pferit* 1245. 3, *unt für Bechelâren* 1267, 1, *wart ûf handen* 1268, 2; daneben sind leichtere Fälle: *daz ich (deich) iuwern* 1253, 2, *si gewunnen* 1255,

mir enkonde 1253, 4, *sin trüegen* 1264, 4, *dazs ir* 1266, 4, *si enstübe* 1276, 3; *dô si über* 1244, 1.

Hebung und Senkung stehen auf einem einsilbigen Worte. I. An erster Stelle des Verses a) ohne Auftakt: *daz man* [*do* JhC] *der vremden* 1264, 3, *unz* (*unze* BC) *daz die* 1271, 3; b) mit Auftakt: *den roub ûf der* 1242, 3, *daz pfert* (*pherit* C) *mit dem* 1251, 3. II. An zweiter Stelle nur vor dem Reim: *von Rîne was komen* (*was von Rine komen* BJC) 1249, 3, sowie an dritter Stelle des letzten Halbverses: *der rîter dienest niht leit* (*der küniginne niht ze leit* BC) 1246, 4.

Tonloses e trägt eine Hebung im Namen *Etzelen* (1262, 4) 1265, 3, sowie am Schluss der Strophen 1247. 1248. 1249. 1250. 1253. 1254. 1256. 1258. 1271. 1276.

Zweisilbige Senkung: nach der ersten Hebung *wîsete* 1269, 2, nach der dritten *Rüedigêre getân* 1244, 4 (vgl. 1245, 4) und *gâbe getân* 1263, 4.

In der letzten Senkung stehen *von* 1248, 2; *ir* 1250, 2. 1263, 2 und *dar* 1257, 2.

Schwebende Betonung bei überladenem ersten Versfuss: *allé die* 1263, 2, sonst *unkúnde* 1254, 4.

Syncope: *gnuoge* 1242, 2. Apocope: *kost diu* 1244, 4, *brâht man* 1268, 3, *swenne iúch* 1266, 1, sowie nach *r* und *l*.

Inclination *zer* 1266, 1, *ziu* 1266, 3, *sin* 1250, 1.

Hiatus: *bî Ense ûf* 1244, 1. *diu molte ûf* 1276, 2.

Stumpfe Cäsur: *Gotelind, Kriemhilt, Rüedigêr, unmüezec* 1250, 3, *künegin* 1267, 2.

Rührender Reim: *wol getân: Rüedigêr getân* (*R. ir man* JC) 1245, 3. 4; vgl. 1256, 3. 4 *(breit: bereit)*. Der Dichter wiederholt gewisse stereotype Reimbindungen allzu oft, *wîp: lîp* 1243, 3. 4, 1253, 1. 2. 1259, 3. 4, 1265, 3. 4, *komen: nomen* 1242, 1. 2, 1249, 3. 4. 1267, 1. 2, *sach: gemach* 1248, 3. 4, 1258, 3. 4. *gesehen: geschehen* 1253, 3. 4, 1254, 3. 4, *tac : lac* 1245, 1. 2. 1259, 1. 2. Ausserdem auf *leit: meit: bereit* 5 Bindungen, auf *man: dan: getân* 11 Reimpaare, auf *lant: gewant* 5 Reimpaare.

ZWÖLFTES LIED.

Zweisilbiger Auftakt: *under kristen* 1274, 4, *unt die wilden* 1280, 2, *zuo sîn selbes* 1309, 1, *der si mohten* 1309, 3, *des gestuont* 1310, 4, *an dem ahtzehenden* 1315, 1, *diu gemahele* 1321, 3. Bei dem stärksten Fall: *ouch gap künec nie deheiner* 1309, 1 darf man vielleicht mit Lachmann *einer* aus *deheiner* emendiren. Ganz leicht sind daneben: *si gedâhte* 1311, 1, *daz ez ieman* 1311, 3, *done kunde* 1316, 2, *si gelebten* 1322, 4, *so gewalteclîche* 1325, 3, *si enphiengen* 1285, 4. 1301, 4. Durch Elision über die Cäsur hinweg wird die Zweisilbigkeit aufgehoben 1296, 1.

Hebung und Senkung stehen auf einem einsilbigen Worte. I. An erster Stelle, nie im letzten Halbverse, sonst a) ohne Auftakt: *dô was* [*ouch* B, *wâren ouch* C] *dem künige* 1277, 1, *ros diu* (*ir ros* B, *ir pfert und ros diu g.* C) *vil guoten* 1279, 3, *mit* [*dem B, den C*] *bogen schiezen* 1280, 3, *vrô und* [*och* Jh] *vil rîche* (*vrô in hôhem muote* C), *hübsch* (*hobesch* C) *und gemeit* 1282, 2, *rîch* (*tiver* BHd, *edel* Jh) *unde hêr* 1282, 3, *mit manegem* [*küenen* BdC, *werden* Jh] *man* 1289, 3, [*lanc* C] *tief unde wît* 1309, 2, *wîp* (*wîbe* C, *bediu wîp* Jh) *unde man* 1319, 2; b) bei vorhandenem Auftakt begegnen keine sicheren Fälle, doch vgl. 1320, 4. II. An zweiter Stelle a) der ersten Vershälfte: *dem künige* 1282, 1, *die phîle sie* [*vil* BC] *sêre* 1280, 4, *dô tâten* [*da* B, *gebârten da* C] *die* 1293, 2, *vil maneger* [*wirt* D] *dar under* 1306, 2; b) der zweiten Vershälfte: [*di* BC] *truogen ir niwe* (*iteniwe* BC) *kleit* 1307, 4, *blôz* [*und* dD] *âne kleit* 1310, 4, *lant unde* [*dar zuo breites* Jh] *velt* 1318, 4, vor dem Reim: *alumbe daz velt* (in DJC auf verschiedene Weise geändert) 1296, 2, *der si mohten vil* (*vil mohten* CD) *hân* 1309, 3, sowie an dritter Stelle der letzten Halbzeile: *gehœhet ir* [*der* BC] *muot* 1287, 4.

Tonloses e trägt eine Hebung am Schluss der Strophen 1284. 1300. 1301. 1305. 1306. 1309. 1311. 1320, sowie in *Etzelen* 1274, 1. 1278, 2. 1299, 3 und *wîten erkant* 1274, 1.

Zweisilbige Senkung: nach der ersten Hebung *Ezelen* 1282, 1, *Ezelenburc* 1319, 1, nach der zweiten *lande ze* 1280,

1 (?), *rîche des* 1308, 3. *sînen gesellen* 1287, 2, vor der letzten Hebung des Verses *gewaltecliche* (*-lich* BC) *gebôt* 1325, 3.

In der letzten Senkung des Verses, vor anlautendem Consonanten, stehen *ir* 1293, 4. 1322, 1, *der* (Dativ) 1301, 2. 1315, 3. *von* 1317, 2. 1319, 1, *vil* 1318, 1; ferner *Ezeln* 1308, 4 und *der heiden ê* 1275, 2.

Schwebende Betonung: auf dem ersten Versfuss *herbérgen* 1302, 3. *guotés niht* 1306. 3, vgl. *huop sich* 1302, 4, *sach mán* 1283, 3; ferner *Kriemhílde* 1309, 4.

Syncope: *Ezeln* 1308, 4, *eins* 1321, 3.

Apocope: *wœtlich* 1275, 1 (zu 34, 4), *wœn* 1305. 3. 1307, 2, vgl. *róss und* 1317, 2.

Inclination: *ze êren* 1300, 4, *ze allen* 1326, 2, *sis* 1285, 4, *ketes* 1311, 3.

Kein Hiatus.

Cäsur: stumpf, ausser *Kriemhilt, Râmunc, Herrât* auch *hêrschaft* 1274, 1, *Helche nie* 1325, 3; ferner stehen vor der Cäsur die verkürzten Dative *deheinem* 1307. 2, *ieglîchem* 1326, 3 (Lachmann zu 1759, 1). Enjambement findet statt 1307, 2.

Die Reime sind recht mannigfaltig: in 35 Strophen 30 verschiedene Bindungen. Ungenau sind *began : an* (für *ane*) 1302, 3. 4, 1317. 1. 2; rührender Reim 1285, 1. 2.

DREIZEHNTES LIED.

Zweisilbiger Auftakt: *und ze vordrest* 1387, 3, *wie getorsten* 1399, 4, *solten wirz* 1402, 3, *wand ir habet* 1405, 3, *treit uns iemen* 1420, 4, *daz uns Etzel* 1423. 2, *kunnet ir* 1424, 1, *wie gevallent* 1443, 3, *daz der künic* (*Rüedger* AB) 1356, 1; ferner die leichteren Fälle: *ze der werlde* 1357, 2, *über dise* 1390, 1, *so enbiute* 1345, 3, *ich enbiute* 1350. 2, *si enkomen* 1351, 3, *daz enwart* 1364, 2, *do enphie* 1378, 2, *dir enbiutet* 1380, 2, *die ir gerne* 1385, 3, *ine* (*ich* ADJh) *kunde* 1386, 2, *wirn sæhen* 1402, 4, *sin wânden* 1413, 4, *des engunde* 1419, 4, *son mac* 1421, 1, *ine wart* 1444, 2, *ob si immer* 1444, 3. Durch Krasis wird einsilbig 1357, 4. durch Elision über die Cäsur hinweg 138?, 3. 1387, 2. — In 1345, 1 hat Lachmann mit Recht *si sprach*, 1401, 1 *Hagne sprach* getilgt, während 1353, 3 möglicherweise *dâ* zu retten ist.

Hebung und Senkung stehen auf einem einsilbigen Worte. I. An erster Stelle, nach Lachmann auch im letzten Halbvers der Strophe: *dâ bî Gunthere (Gunther* A, *Gunthern* BJ) *vant* 1378, 4, *daz hiez er Gunthere* (*Guntheren* J, *dem chunige* C) *sagen* 1416, 4, *iuch noch vergîselt* (*vergiselet* Ad) *hât* (in C geändert) 1405, 4, *vil werlîchen* (*gewärlîche* BC) *varn* (in Jh geändert) 1411, 4, *von* [*sînen* BJC] *vriunden getân* 1427, 4, vgl. *unde ouch ir beider* [*liebez* BdJ] (*des marcgrâven* C) *kint* 1364, 4 (Lachmann zu 45, 4. 371, 4). In den übrigen Halbversen a) ohne Auftakt: [*si sprach* Hss.] *wolt ir mir* 1345, 1, *sît* [*da* A, *daz* DJh] *ir* (*ob ir nu* C) *von schulden* 1402, 2, *schilt* (*schilde* B) *unde setele* (*sätil unde schilde* C) 1422, 1, *dienst* (*dienest* B) *über dienste* 1437, 3; b) mit Auftakt: *si* (*dô*) *sprach zuo dem* 1341, 1. 1402, 1, *ze Wormz* (*Wormez* B, *von uns* C) *über Rîn* 1345, 2, *nu dient* (*dienet* B. *ir dienet* JhC) *michel guot* 1354, 1, *do enphie man* 1378, 2, *dô sprach Werblîn* (*Werbelin* BC) 1380, 1, *dô sprach* [*sich* D] *Gêrnôt* 1423, 1, *dô sprach Swemlîn* (*Swemmelin* B, geändert in C) 1424, 3, *und vroun* (*und ouch frou* Jh, *unde* Bd, *und ouch* DC) *Gotelinde* 1436, 3; II. An zweiter Stelle a) der ersten Vershälfte: *der vleiz sich* [*nu* ABdJ] *vrou Kriemhilt* 1329, 2, *der kameren* [*der* BJC] *pflac Eckewart* 1338, 3, *bî Gunthere* 1378, 4, *Ezele der* [*vil* BDN] *rîche* (*der künic von den Hiunen* C) 1379, 4, *Ezele der* [*vil* D] *rîche* 1410, 3, *Criemhilt dîn* (*iwer* C) *swester* 1380, 3, *Gunther der* [*vil* C] *edele* 1397, 3, *er sprach ze dem künige* [*tougen* ABC] 1398, 4; b) der zweiten Vershälfte: [*sprach Hagne* Hss.] *swes si halt jehen* 1401, 1, *hie heime diu* (*iuriu* Jh, *hie diu* C) *phant* 1409, 2, *urloubes von dan* (in Jh geändert) 1419, 3, *der moht er vil* (*vile* B, *des er vil mohte* C) *hân* 1427, 3; an dritter Stelle des letzten Halbverses: *gezieret der lîp* 1361, 4, *vrœlich ir* [*der* D] *lîp* 1436, 4. — Zwei Senkungen nach einander fehlen 1378, 4. 1380, 1. 1411, 4. 1423, 1. 1424, 3. 1427, 4.

Tonloses e trägt eine Hebung am Schluss der Strophen 1353. 1385. 1387. 1399. 1401. 1402. 1410. 1415. 1419. 1422. 1427. 1434. 1438. 1444. 1445, im Namen *Etzelen* 1398, 1. 1420, 3. 1422, 2. 1434, 2, sowie *si grüezen* (*grüezen si* BC) *began* 1379, 1.

Zweisilbige Senkungen nur bei trennendem *r* und *l*:

Ezele 1379, 4. 1410, 3, *Gunthere* 1416, 4, *Ezelen* 1437, 2, *bruodere* 1438, 2, *Ezel enboten* 1386, 3; in den Hss. auch *ze dem* 1398, 4.

In der letzten Senkung des Verses stehen *ir* 1350, 1. 1390, 3, *von* 1419, 3, *dar* 1421, 1, *mîner* (Dativ) 1356, 2. 1399, 3, *sîner* (Gen. Plur.) 1416, 2, *beider* 1364, 4, *küenem man* 1422, 3, *vergîselt* 1405, 4 (nicht in AdJ).

Schwebende Betonung: auf dem ersten Versfuss *wenné sol* 1352, 2, *Dancwárt den* 1415, 1, *urloúbes* 1419, 3, *urloúp* 1433, 1, auf dem zweiten und dritten *Swemlîn* 1370, 2, *unbílden* 1411, 1 und *Criemhílte* 1401, 2, falls letztere Stelle nicht mit zweisilbigem Auftakt zu lesen; vgl. *möht éz mit* 1341, 2, *lônde dén spilmán* 1438, 3.

Syncope: *dient* (für *dienet*) 1354, 1, *möht (-et)* 1405, 2, *Rüedgêr* 1364, 3 L., *füern* 1421, 4.

Apocope: *möht éz* 1341, 2, *wand vil* 1351, 4, *ân vriunde* 1356, 3, *wær vil* 1402, 4, *vorht ze* 1419, 2, *hôhgezît* (Dativ) 1423, 3.

Hiatus: *küene unde* 1355, 4, *brieve unde* 1361, 1, *genâde unde* 1387, 1. *unde ouch* 1364, 4; über die Cäsur hinweg 1329, 1. 1355, 1.

Inclination: *zallen* 1339, 3, *kômens* 1370, 1, *zen* 1397, 1. 1416, 4. 1421, 4. 1424, 4, *wirz* 1402, 3, *ze êren* 1357, 4, *zerwerben* 1413, 4, *ze ir* 1419, 2, *mohter* 1427, 3, *i'u* 1390, 2, *i'uch* 1417, 1, *derst* 1444, 1. — Krasis: *deiz* 1357, 4.

Der Cäsur ist stumpf, ausser *Kriemhilt*, *Eckewart*, *Gunther*, *Volkêr* in *hôchzît* 1352, 2. 1424. 2. *botschaft* 1361, 1. *nieman* 1369, 3. 1434, 3, *gewaltic* 1369, 4. *ahzec* 1415, 2, *hêrschaft* 1434, 2. Verkürzungen: *kleidern* 1407, 3, *Etzeln* 1406, 4. Andrerseits steht *müge* als dritte Hebung und Senkung 1357, 2 (Lachmann zu 118, 2). Cäsurreim 1347, 3. 4, der zugleich rührend. Rührender Endreim 1416, 1. 2, ungenauer: *naht : bedâht* 1390, 1. 2.

VIERZEHNTES LIED.

Zweisilbiger Auftakt in einigen schweren Fällen: *unser vriunde* 1448, 3, *hât mîn muome* 1479, 3, beide vielleicht mit besonderer Absicht, und *diu was michel* 1492, 2; leichter ist

leget nider 1510, 1, ganz leicht sind: *er geloubte* 1476. 3, *in deheiniu* 1477, 3, *nu geloubet* 1477, 4, *ich gedenke* 1510, 2; alle aus der zweiten Vershälfte. Durch die Aussprache werden einsilbig: *sînen helm* 1472, 2, *ein bouc* 1493, 1, *der enweiz* 1450, 2, *ez ergie* 1467, 2, *irn welt* 1487, 2, *er enreite* 1489, 2, *wiren komen* 1527, 4, *do erbeizte* 1466, 3. 1467, 4, *nu ir mich* 1496, 4, *nu enthalt* 1527, 1. — 1477, 1 ist *si sprach*, 1527, 4 vielleicht *der* zu tilgen.

Hebung und Senkung stehen auf einem einsilbigen Worte. I. An erster Versstelle, auch im achten Halbvers, ohne Auftakt: *vil manic wætlich* [*-ez* BC] *wîp* (zu 371, 4) 1460, 4, *von disem lande* (*disen landen* dD) *entran* (in C umgestellt) 1492, 4, *swie eine du hie* (*du ûffe der marke* BC) *lîst* 1574, 4 (zu 46, 1). Häufig in den übrigen Halbversen, und zwar a) ohne Auftakt: *mit ungefuoge* (Ad, *grôzer unfuge* D, *ungefüegen worten* B, *ungefüegen sprüchen* C) 1452, 2, *starc unde* 1476, 2, [*und* C] *kumstu* (*kumestu* B) [*hin* Bd] *zen Hiunen* 1479, 4, *lieht unde* (*vil l. und vil* C) 1493, 2, *hin mînen* (vgl. die Lesarten) 1497, 3, *sît* [*daz* BC] *si der* 1512, 2, *niun* (*niwen* H) *tûsent* 1513, 3, *des wurden snelle* | *helde* [*vor leide* BC] *missevare* 1530, 2, *wol hôrte* (*dô hôrt wol* Jh, *dô hôrt vil wol* DBd) *Hagne* (*H. vil wol hôrte* C) 1574, 1, *baz* (*sô wol* BC) *komen* (*bekomen* BC) *birt* (in Jh geändert) 1578, 2; b) mit Auftakt: *der vogt* 1447, 1, *und niun* (*niwen* BC) 1447, 3, *swer liep hete* (*hete liep* C) 1456, 3, *sich ûz huoben* 1462, 1, *er was* [*vil* Bd] *wol gewâfent* . . *sînen helm ûf gebunden* 1472, 1. 2 (beide Zeilen in C geändert), *dô wolt* (*wânde* C) *er* 1494, 3, *er sluoc* [*ez* dDC) *ûf* 1500, 2, *daz schif* [*daz* B] *flôz* 1503, 2, *dô wart von* 1506, 4, *nu enthalt* (*enhaldet* BC) *iuch* 1527, 1, *und sehs bouge* 1574, 2, *do sprach aber* (*des antwurt im do* C) 1578, 1. II. An zweiter Stelle a) der ersten Vershälfte: *ich wil* (*ja wil ich* C) *daz mîn* 1450, 4, *dem künege* 1457, 3, *volc* [*ge-* BC] *tæte* 1462, 4, *sie* [*dô* BC] *Hagene* 1464, 3, [*si sprach* Hss.] *ir muget wol rîten* 1477, 1, *s'im* (*si im*) *rehte* (in C geändert) 1478, 4, *ûf Hagenen* 1500, 2, *niht mêre* (in C geändert) 1489, 2, *heinz* (*deheinez* B) *mêre* (fehlt in C) 1504, 4, *von* [*den* BdJ] *degenen* (in C geändert) 1506, 4, *an* (*ane* dH)

sluogen 1511, 2, *vriunt* (*der marcgrâve* C) *Rüedegêr* 1580, 3; b) der zweiten Vershälfte: *sie* (*ir êre* BC) *dâ bewarn* 1448, 4, *helm unde rant* 1453, 4, *tôt an der hant* 1480, 4, *helt guot* 1488, 2, *dô neic* 1489, 1, *kêrte ez der gast* 1504, 1 (fehlt C), *daz bluot* 1506, 2, *schif* [*da* BC] *vant* 1508, 1, *mîn hant* 1508, 2, *niht bereit* (*bereite niene* B, *zem scheffe niene* C) *hân* 1509, 3, *friunt sîst* 1574, 3, *der degen* 1577, 2; sowie an dritter Stelle der letzten Halbzeile: *ez sît* 1447, 4, *in sît* 1451, 4, *mich guot* 1458, 4, *iu daz* 1575, 4, *daz brôt* 1577, 4. Zwei Senkungen nach einander fehlen: *swertgrimmegen tôt* 1494, 4, sowie 1462, 1. 1500, 2. 1506, 4.

Tonloses e trägt eine Hebung am Schluss der Strophen 1447. 1456. 1459. 1466. 1467. 1478. 1479. 1494. 1506. 1508. 1511, im Namen *Etzelen* 1451, 1. 1453, 3. 1477, 1. 1480, 3, sowie *unser gewant* 1475, 3 (in den Hss. d. gem. La. weggeschafft). *grimmegen* 1502, 1, *spîse zerrunnen* 1577, 2 (in der gLa. weggeschafft).

Zweisilbige Senkungen sind verhältnissmässig zahlreich: *cleidete* 1447, 1, *Guntheres* 1464, 2, *leitete* 1464, 3, *erbeizte der* 1466, 3, *sî ze den* . . ., *hovereise gewant* 1475, 4 L., *selbe daz* (*dez* L.) 1493, 4, *Hagne gevrâget* 1506, 4, *ruowe genâmen* 1571, 1, *kom ze gesæze* 1579, 2, *welle behalten* 1580, 2; vgl. *alle den* 1783, 3 A.

Letzte Senkung: *engestlîcher* 1449, 3, *morgens* 1456, 1, *zer* 1458, 1, *der* (Dativ) 1471, 2. 1476, 1. 1480, 1. 4, *iuwern* 1458, 3, *ir* 1460, 1. 1512, 1. 1513, 2. 1576, 3, *unser* 1580, 3, *rîter* 1471, 1. 1506, 1. 1513, 1, *vil* 1474, 3. 1494, 3, *im* 1476, 4, *anderswâ* 1484, 3.

Schwebende Betonung, fast nur auf dem ersten Versfuss: *Criemhilte* 1451, 3, *busûnen* 1456, 1, *tâten daz* (*daz tâten* BC) 1473, 3, *Hadbúrc was* 1475, 1, *müelich ze* 1483, 2, *alsam der* 1579, 3; vor der Cäsur: *unmüezic* 1413, 4, *Sîfrîden* 1573, 3.

Syncope: *ein* (*einen* BC) 1493, 1, *heinz* 1504, 4, *enthalt* (*-et*) 1527, 1.

Apocope findet kaum statt: *swenne ir* 1453, 2. 1475, 3 und *swenne im* 1488, 4 stehen auf Auftakt und erster Hebung; *hôhzît* 1447, 3, *mîn* 1477, 2 (Accus. Sing. Fem.).

1580, 3 (Accus. Plur.), *vrœlîch* (*vrô* A) 1579, 4 sind auch sonst übliche Formen.

Inclination: *zir* 1449, 1, *zen* 1450, 3. 1461, 4. 1467, 2. 1479, 4. 1483, 3. 1575, 2, *zer* 1458, 1, *ze in* 1476, 4, *zem* 1513, 1, *zaller* 1466, 1, *sim* 1478, 4, *überz* 1483, 4, *erz* 1503, 3. 1504, 4, *lôstez* 1508, 2, *deheinz* 1511, 3 (s. Anm.), *vindenz* 1577, 3, *sâhens* 1506, 2, *fundens* 1571, 3, *fuorter* 1512, 3. — *kumstu, bistu* 1479, 4, *soltu* 1480, 1, *alle en lîp* 1483, 3, *anme* 1493, 1.

Hiatus: *küene und* 1457, 2, *künege und* 1576, 3, aber auch *dar inne ist* 1484, 3, *hôhe anme* L. 1493, 1 (*an eime* A, *an dem* Bd, *an sînem* DC), *schiere erz* 1504, 4.

Cäsur: stumpf sind ausser *Rûmolt, Dancwart, Amelrîch, Rüedegêr, Ekewart, Gunther* noch *merwîp* 1475, 1. 1479, 1, *vîntschaft* 1492, 4, *schifman* 1494, 1, *betrogen hât* 1496, 1, *unmüezic* 1513, 4; bei *ouwete* A 1511, 4 ist Elision über die Cäsur möglich; *Sîfrides* 1452, 3, *Sîfriden* 1573, 3. 1575, 3 stehen auf der zweiten und dritten Hebung; gereimt ist *versunnen : entrunnen* 1474, 2. 3, vgl. 1527, 3. 4. Enjambement 1530, 2.

Alterthümlicher Reim: *vorderôst : trôst* 1466, 1. 2, zweisilbige stumpfe: *Uote : guote* 1449, 1. 2, *huoben : uoben* 1462, 1. 2, *verborgen : sorgen* 1467, 1. 2, *genâmen : quâmen* 1571, 1. 2, *Hagene : sagene* 1450, 1. 2, 1483, 1. 2, *Hagene : degene* 1497, 1. 2, 1576, 1. 2. Vgl. *unser gewant : sî gewant* 1475, 3. 4 L.

FÜNFZEHNTES LIED.

Zweisilbiger Auftakt ist durch die Aussprache leicht zu beseitigen: *er enphie* 1598, 1, *diu ist* 1614, 4, *so engerte ich* 1636, 3, *si gedâhten* 1621, 4, *do bereite* 1625, 4, *do gevriesch* 1656, 2: alle aus der ersten Vershälfte. Durch Elision über die Cäsur hinweg wird er 1602, 3 aufgehoben. Der schwere dreisilbige Fall 1604, 1, den schon die Handschriften wegzuschaffen suchen, ist zweifellos mit Lachmann zu emendiren: wie hier *junge* ist auch 1630, 2 mit JhC *küene* zu streichen. So bliebe als letzter Fall, wenn wir 1646, 1 Apocope eintreten lassen, in XV[b] *manic ritter* 1660, 2 übrig, wo am natürlichsten wiederum mit Lachmann *manic* zu tilgen ist.

Hebung und Senkung stehen auf einem einsilbigen Worte. I. An erster Stelle, einmal im letzten Halbvers *vil wol leistete* 1645 4. In den übrigen a) ohne Auftakt: *wen ir* [*hie* J] *ze hûse* (*ze herbergen* C) 1587, 2, *diu* [*vil* BC] *lieben mære* 1590, 3, [*diu* Bd J] *nam* [*do* C] *bî der hant* 1606, 1, *von sîner* (*der sînen* C, *sîner grôzen* Jh) *milte* 1630, 3, *vil vremder* (*der vremden* B, *der cüenen* Jh, *der guoten* C) *recken* 1631, 3, *bôt über al* 1632, 1, vgl. 1636, 4; b) mit Auftakt: *und niun* (*niwen* C) *tûsent* 1587, 4, *und al* (*ir und* Jh, *und ouch* BC) *iwer man* 1596, 3, *diu ros* (*ros diu* d DJC) *lâzet gân* 1599, 3, *dâ stuont* [*ouch* BC] *Hagene bî* 1604, 2, *dô sprach* 1613, 1, *dô hiez* 1621, 1, *er gap* [*den* BC] *sînen* 1629, 4, *mit fünf hundert* 1647, 1, *die drî* (*drie* BD) *künige* 1667, 1, *und suln lâzen* 1669, 3. II. An zweiter Stelle a) der ersten Vershälfte: *Gunthêr mîn hêrre* 1584, 2, *der wirt* [*vil* BC] *edele* 1626, 3, *verlôs Rüedegêr* (in BC geändert) 1633, 4, *gevriesch ez* (*daz vernam* Jh) *von Berne* 1656, 2, *vrou* (*diu vrouwe* B, *mîn frou* Jh C) *Kriemhilt* 1664, 2, *redete von Berne* 1664, 3, *nu sage* (*saget* J) *uns von Berne* 1667, 3; b) der zweiten Vershälfte: *dienst* (*dienest* BC) *her enbôt* 1584, 4, *noch sag ich iu mêr* 1585, 2, *hübsch unde* (in B geändert, fehlt in C) 1594, 4, *geschaffen der lîp* (in C geändert) 1603, 2, *meit* (*magt* B, *maget* JC) *hât getân* 1622, 4, *ros* (*wâfen* C) *unde* 1629, 4, *bringen diu marc* (in C weggeschafft) 1657, 1, vor der letzten Hebung der Schlusszeile: *sie* [*im* D, *do* Jh] *sint* 1624, 4, *sider* (*vliesen* BC) *den lîp* 1633, 4, *dienst tuot* (in BC geändert) 1659, 4, *behüete du dich* 1664, 4.

Tonloses e trägt eine Hebung *edele gesteine* 1602, 1, *edelem gesteine* 1640, 3, *Etzelen* 1668, 3, sowie 17 Mal vor dem Schluss der Strophe.

Zweisilbige Senkung: *iuwere* 1585, 4, *unseres* 1598, 3, *wisete* 1612, 2, *ze den* 1616, 4. 1651, 1. 3, *ze der* 1645, 3, *bezzeren* 1640, 2.

In der letzten Senkung stehen: *der* (Dativ) 1583, 2. 1606, 1, *ir* 1601, 2. 1622, 2, *im* 1647, 2. 1661, 3, *rîter* 1587, 3, *iwer* 1596, 3, *jener* 1636, 3, *jâmers* 1637, 4, *anderswâ* 1610, 2.

Schwebende Betonung ist besonders häufig bei überladenem ersten Versfuss: *antwúrte* 1586, 1, *Gunthér den* 1606, 3, *Gunthêr und* 1662, 1. *Kriemhilt noch* 1662, 4, *miné vil* 1628, 1, *füerén in* 1636, 4, *Ezél uns* 1665, 2, *Volkêr der* 1669, 2; vgl. *für dié burc* 1601, 1, *si wárt bleich únde* 1605, 2, *kund éz niht* 1652, 4, in der Versmitte: *bī Gêrnôte* 1607, 1, *der von Berne se* (*si* A, vielleicht mit zweisilbiger Senkung zu lesen) 1659, 3, *nam sí zwelf* 1644, 3.

Syncope: *houbten* 1594, 2, *gezzen* 1612, 1, *umbeslozen (-en)* 1648, 3.

Apocope: *wær iúwere* 1585, 4, *kund éz* 1652, 4; *vrœlîch* 1586, 4. 1587, 4, *hôchzît* 1645, 3, *umb der* 1667, 4, auch *dest* (*deste* B, *dester* Ad) 1646, 1 wegen des sonst entstehenden harten Auftaktes.

Inclination: *leitez* 1583, 2, *zem* 1584. 1, *dûhtes* 1589, 2, *liezens* 1589, 3, *gruozter* 1597, 3, *trûtes* 1608, 3, *diu ist* 1614, 4, *soldes* 1616, 4, *derz* 1642. 3, *ims* 1644, 3, *inz* 1661, 4, *zen* 1669, 4.

Hiatus: nicht nur *mâge unde* 1588, 4, *küene unt* 1612. 4. 1656, 4, sondern auch *seite in* 1590, 2, *ruowe an* 1625, 3, *hœre alle* 1668, 2.

Stumpfe Cäsur: ausser *Rüedigêr, Ekewart, Götelint, Volkêr, Gîselhêr, Dancwart, Dietrich, Kriemhild, Gêrnôt* auch *marschalc* 1585, 3. 1587, 1, *vorhtlich* 1604, 4, *gewern* 1630, 1, *gesach* 1636, 1, *urlop* 1643, 4.

Ungenauer Reim: *brâht : naht* 1598, 3. 4, *an : lân* 1604. 3. 4, *Dietrich : dich* 1664, 3. 4, *tor : vor* 1631, 1. 2. Rührende Reime 1592, 1. 2. 1667, 1. 2.

SECHZEHNTES LIED.

Zweisilbiger Auftakt begegnet auch hier nur in leichteren Fällen: *einen videlbogen* 1723, 2, *ze den Hiunen* 1653, 2, *er gedâhte* 1695, 1, *si gesâzen* 1699, 1, *in gesach* 1711, 3, *ich enwil* 1719, 4, *ouch enruoch* 1720, 4, *ich enwold* 1729, 4, *si ersach* 1700, 3, *so entwîche ich* 1716, 4, *so entar* 1738, 4, etwas mehr ins Ohr fallen: *wol erkand ich* 1693, 1, *wes bedarf* 1717, 2, *daz* (*sîn* BC) *gehilze* ABC 1722, 2. Zwei Fälle starken zweisilbigen Auftaktes zieht Lachmann vor zu bessern, indem

er 1709, 3 *ich weiz in so übermüeten* statt *übermüeten gemuoten* einsetzt und 1726, 4 *bin* in *bin ich selden hinder in gestân* streicht.

Hebung und Senkung auf einem einsilbigen Worte. I. An erster Stelle, nie im letzten Halbvers. Sonst a) ohne Auftakt: *gein* (*gegen* BC, *hin gen* Jh, *gegen einem wîten* D) *eime sal* 1699, 1, [*vil* BC] *scarpf unde* 1723, 3; b) mit Auftakt: *sô sprach* (*also s.* d, *s. do* B, *s. vrou* D) *Kriemhilt* 1655, 1, *diu bein* [*die* D] *wârn im* (*im wârn* JC) 1672, 3 *durh daz ér* (*in* BC geändert) 1693, 4, *diu wârn ê* 1695, 1, *si ersach* [*ouch* Bd J] (*do ersach si* C) *durh* 1700, 3, *sô suln dise* 1717, 4, *glîch eime* [*scarpfen* C] 1723, 3, *wir suln* (*nu sul wir* Jh) *zuo* 1738, 3. *so entar unsere* 1738, 4. II. An zweiter Stelle a) der ersten Vershälfte: *die boten für strichen* 1653, 1, *Hagene von Tronje* 1670, 4. 1696, 2. 1709, 2, *hât Hagene* 1701, 4, *vriunt Hagene* 1711, 1, *den êren* 1720, 2, [*daz* BC] *was guldîn* 1722, 2, *niht* [*en-* d JC] *wolden* 1724, 2, *dem künige* 1735, 3; b) der zweiten Vershälfte: *mîn golt* (*mînen solt* D) 1693, 3, *dienst* (*dienest* BC) *bôt* 1695, 3, *hin* (*hine* d B) *gân* 1704, 2, *hin* (*hine* DK) 1719, 3, *für gân* 1718, 2, (vgl. *here* A 1711, 1, *her* BC), *ditz* (*dizze* Jh C) *lant* 1725, 2, *sô bin ich* (*wan ich bin* JK) *ir man* 1726. 3, *zwiu tâtet* (*war umbe tât* CD) *ir daz* 1727, 1; vor der letzten Hebung des Schlussverses: *vriunt tôt* 1695, 4, *den lîp* 1703, 4. Zwei Senkungen nach einander fehlen 1655, 1.

Tonloses e auf der Hebung mit folgendem schwachen e der Senkung, 11 Mal vor der letzten Hebung der Strophe, sowie *mâgen begie* 1692, 3, *Etzelen* 1700, 3. 1701, 2. 1730, 2.

Zweisilbige Senkung: *gæbe genuoc* 1674, 3. *ze den* 1688, 4, *antwurte dem* 1691, 1, *Hagne der* 1714, 1, *sæhe den* 1716, 2, *unsere* 1738, 4

In der letzten Senkung stehen *im* 1672, 3. 1697, 2, *ir* 1701, 3. 1726, 3, *der* 1714, 3. 1723, 1, *wol* 1713, 2, *küener* (Gen. Plur.) 1704, 1, *sedel* (Dat.) 1719, 4. 1724, 2, *gesundert* 1673, 2, *lougent* 1709, 3. 1730, 1, *ietweders* 1718, 4, *trûrens* 1722, 1, *grimmic ist* 1692, 1.

Schwebende Betonung: auf dem ersten Versfuss *Walthér*

mit 1694, 4, *nimmér ûz* 1716, 4, vgl. *lop únde* 1693, 2, *vor dén möht ich* 1714, 4. *ez sî wîp óder man* 1729, 3, vor der Cäsur *unmære* 1709, 4.

Syncope: *wârn* 1672, 3, *lougent* 1709, 3, *weinne* 1727, 4.

Apocope: *wundert* [-*e* AB] *dâ* 1670, 3, *umb* [-*e* AC] 1670, 4, *vlîziclîch* 1674, 2, *biut* [-*e* AB] *mich* 1703, 3, *wæ öht ich* 1714, 4.

Inclination: *zen* 1670, 3. 1672, 2. 1713, 1, *derz* 1702, 3, *irz* 1702, 4, *inz* 1711, 2, *ichz* 1719, 3, *soldetz* 1725, 4, *binz* 1728, 2, *siz* 1731, 3; *frumter* 1695, 4, *abeme* 1710, 3.

Hiatus: *küene unde* 1697, 4. 1701, 4, ferner *mahte ir* 1693, 3, *blikte über* 1696, 3, *brünne an* 1713, 3, *helfe einer* 1716, 4.

Cäsur, stumpf ausser *Dietrich, Walther, Volkêr, Kriemhilt* noch *jaspis* 172', 3, *guldîn* 1722, 2, *getriu was* 1693, 4, *wider heim* 1694, 4; *Sîfriden* 1727, 3 wie in XIV.

Enjambement 1696, 1. 1713, 2.

Ungenaue Reime: *marschalch : bevalch* 1674, 1. 2, *an : man* 1700, 1. 2. 1730, 3. 4. 1732, 1. 2; zweisilbige *mæren : wæren* 1653, 1. 2; *Hagene : degene* 1688, 1. 2. 1719, 1. 2. 1726, 1. 2. Die Reime suchen sich: *trâten manegen stîc : vâhten manegen wîc* 1735, 1. 2.

SIEBZEHNTES LIED.

Zweisilbiger Auftakt: *ich wil selbe* 1684, 4, *mete, môraz* 1750, 3, *und owê* 1765, 2, *daz ir boten* 1786, 2, *wie geturret* 1758, 3. Durch die Aussprache leicht zu beseitigen: *ze den recken* 1683, 1, *jane ger* 1684, 1, *daz enlêrte* 1684, 4, *mir enkunde* 1751, 2, *so engerte* 1769, 2, *do enswebete* 1773, 4, *ine weiz* 1775, 1, *ê si unser* 1777, 2, *ja enmag* 1778, 3, *daz si ungetriulîche* 1783, 4. Etwas stark erscheint daneben *und wærz áller* 1781, 4, wo indess mit Lachmann und einigen Hss. wohl *und* zu streichen ist.

Hebung und Senkung stehen auf einem einsilbigen Wort. I. An erster Stelle, niemals im letzten Halbvers, sonst a) ohne Auftakt: *sprach* [*aber* BC] *Hagene* 1682, 1, *hînt haben* 1761, 3, *lanc* [*michel* D] *unde breit* (in C geändert) 1762, 3, *unz*

morgen 1768, 3, *starc* (*veste* C) *unde* 1779, 2; b) mit Auftakt: *von Wormz über* 1677, 3. 1747, 3, *nu zuo* [*du* D] *vâlandinne* 1686, 4, *sie gie* (*do gie si* BC) *von* 1687, 3. *der nam an die* 1742, 1, *der tac* [*der* BC] *hete* 1756, 1, *nu lât* (*lâzet* BC) *iwer* 1766, 1. *den schilt an die sîne* C) 17.4, 2, *und gie* (*do gie er* C) *ûz* 1774, 3. *dô sprach aber Volkêr* (*der videlære* C), *sô lât daz* [*doch* JC] *geschehen* 1783, 1.
II. An zweiter Stelle a) der ersten Vershälfte: *si sprach nu* (*nu* fehlt BJD) *sît willekomen* (in C geändert) 1677, 1, *den* [*vil* D] *küenen* 1686, 3 vgl. 1758, 2. 1760, 2. 1767, 4, *von Berne* 1742, 1, *der* [*vil* BD] *rîche* 1746, 2. *wirt* [*vil* BC] *edele* 1749. 4, *varn* 1757, 2, *wæn* [*ich* D] *ez von* 1761, 4, *hînt* (*hînte* BC, *hinacht* D) *selbe* 1766, 2, *ân angest* (in C geändert) 1766, 4, *geleit* (*geleget* B, *engestet* C) *hêten* 1767, 3, *hin widere* 1771, 3, *ilet* [*halen* BC] *lougen* 1783, 3; b) der zweiten Vershälfte: *sich* [*doch* D] *nie* 1743, 2, *sorge* [*si* BJ] *an* (*sorgens ane* C) *naht* 1756, 2, *Hagene der degen* 1766, 1, *tür* (*türe* D) [*dô* C] *stân* 1770, 3, *den turn* (*die ture* CJ) 1774, 3, *dô sprach* 1778, 2, *helt* (*degen* C) *guot* 1785, 2, *nie mêr* (in BdJD auf verschiedene Weise beseitigt) 1746, 4; vor der letzten Hebung: *erwendes* [*denne* D] *der tôt* 1769, 4 Zwei Senkungen nach einander fehlen *riet vrou* (*diu vrowe* B) *Kriemhilt* (*diu küniginne* C) 1762, 4.

Tonloses e steht auf der Hebung: *lazen behalten* 1685, 3, *Etzelen* 1687, 1; *ezzennes* 1754, 4, *sorgenden* 1773. 4, *slâfenden* 1782, 4, *slâfende* 1785, 3 sowie 15 Mal am Strophenschluss.

Zweisilbige Senkung: *ze den* 1784, 2, *ze dem* 1759, 1. 1757, 1, *sîme gesinde* 1764, 4, *versmâhetez* 1768, 2. *huote der* 1774, 4.

In der letzten Senkung stehen *der* (Dat.) 1675, 3. 1749, 4. 1771, 2, *ir* 1676, 3. 1786, 2, *küener* (Gen. Pl.) 1744, 2, *der* (*dare*) 1766, 4, *zweier* 1777, 2, *ermordert* 1785, 3.

Versetzte Betonung: *undér die* 1772, 1 und *daz diú tür* 1778, 2 auf dem ersten Versfuss, sonst *Gêrnôten* 1742. 3.

Syncope: *houbte* 1779, 1, *behuot(-et)* 1779, 4, *wâfen (-en)* 1767, 4, *wider sînen gesellen* 1780, 2 lässt verschiedene **Auffassungen** zu.

Apocope: *hôhzît* 1676, 4, *wær ich* 1749, 2, *hab* 1752, *hêrlîch* 1764, 4, *fürht* [-*e* Hss.] 1765, 4, *ân* 1766, 4, *sîn* 1771.

Inclination: *mirs, wils* 1683, 3, *binz* 1686, 2, *wer* 1781, 4, *mihs* 1686, 4, *zen* 1749, 2, *iuchs* 1758, 4, *erz* 1759, *etz* 1765, 3, *enwendes* 1769, 4, *seitens* 1772, 4.

Hiatus: *künige und* 1676, 3, *bringe iu* 1682, 1, *zwô oder* 1782, 2.

Cäsur: stumpf ausser *Kriemhilt, Gunthêr, Gîselhêr, Rüedegêr, Volkêr*, in *vriuntschaft* 1677, 2, *vater niht* 1684, *gesehen hân* 1752, 4, *ezzennes zît* 1754, 4, *hermîn* 1764, Kurzsilbig *willekomen* 1677, 1. 1748, 1, *ûfgeben* 1683, Verkürzung bei *eteslîchem* 1759, 1, während *gesellete* (Hss. *und* Elision erlaubt.

Alterthümlicher Reim: *gewarnôt : tôt* 1685, 3. 4, ungenauer *lieht : niht* 1682, 3. 4, *fruo : duo (dô)* 1757, 3. 1768. 3. 4, *Hagene : degene* 1676, 1. 2, 1678, 1 2, 1748, 1 — 1781, 1. 2; vgl. *Hagene : tragene* 1682, 1. 2, 1676, 1. rührender Reim: *stên : bestên* 1776, 3. 4.

FORTSETZUNG DES SIEBZEHNTEN LIEDES.

Zweisilbiger Auftakt: *waz uns von* 1795, 4, *ez ist site* 1801, 2, *hete iemén* 1803, 2, *mit der küniginne* 1804, 1, *in diu venster* 1807, 1. *den gestén* 1811, 2, *daz in unmuote* 1814, 3, *do kômen von* 1813. 2, *si versuohtenz* 1819, 4; *in die herberge* 1847, 2, *durh deheines* 1837. 3. Leichtere Fälle: *mir ist leit* 1799, 4, *si im under* 1802, 2. *sine wolde.. ze den Burgonden* 1802, 3. 4, *si in vîent* 1803, 1, *do enwolden* 1804. 2, *nu enkund* 1820, 4, *ja enruoch* 1823, 4, *ja entar* 1842, 1, *sin wessen* 1857, 4. Durch Elision über die Cäsur hinweg wird beseitigt 1790, 2. 1801, 1. 1840, 1. 1849, 2. Zu tilgen ist *si sprach* 1836, 3.

Hebung und Senkung stehen auf einem einsilbigen Worte. I. An erster Stelle, auch im letzten Halbvers (ohne Auftakt): *hie tragen under* [-*iu* BC] *kleit* 1790, 4, *vil* [= AD, *der* BC] *trunzûne* 1815, 4, *von* [*der* BC] *Dietrîches* 1839, 4. Sonst **a)** ohne Auftakt: [*vil* B] *liep was im daz* (in C geändert) 1807, 2. [*dem* B] *wart daz geseit* (in C geändert) 1812, 2, *wan* (*wande* B, *wan da* J) *vor in beiden* (in C geändert)

1817, 3, *rîch und* [*ouch* C] *vil edele* (*edel un rîche* Jh, *vil edel u. r.* D) 1852, 2; b) mit Auftakt: *wart von* (in J geändert) 1809, 4, *mit drin tûsent* (in C geändert) 1817, 1, *sprach aber* 1823, 1, *daz sper durch den* (*sînen* BC) 1826, 3, *kom* [*der* BC] *künic* 1831, 4, *daz lant zuo* 1844, 1. II. An zweiter Stelle a) der ersten Vershälfte: *ûf mîn* [*-e* BC] *triuwe* 1799, 4, *Hagne der* [*vil* D] *küene* 1795, 3, *Ezeln dem* [*chunige* D] *rîchen* 1807, 2, *dise von Berne* (in C geändert) 1813. 1, *Râmunc und Hornboge* (*Hornboge und Râmunc* C) 1818, 2, [*si sprach* Hss.] *fürste von Berne* (*herre Dietrich* C) 1836, 3, *Ezeln dem künige* 1848, 3; b) der zweiten Vershälfte: *niht wern mêr* 1787, 2, *dô sprach* 1799, 2, *drin* (*drien* BC) 1801, 3, *in dâ nâch reit* (in C geändert) 1812, 1, *meit* (*frawen* J, *maget* BC) *unde wîp* 1826, 4, *zwelf* (*drîzec* C) *lant* 1852, 3, *vriunt* (*friunde* BC) *mîn* 1853, 1, *und* [*be-* BC] *swârte* [*im* BC] *den muot* 1856, 3, sowie an dritter Stelle des letzten Halbverses: *grimmic ir lîp* 1797, 4, *ninder in baz* (in DJC weggeschafft) 1820, 4, *leiste ich dir daz* 1844, 4, *verliesen den lîp* 1845, 4, *wâgen den lîp* 1847, 4. Zwei Senkungen nach einander fehlen: *sô sprach* (*sprach do* Jh) *Volkêr* 1787, 1 und *ze den Burgonden erkant* 1802, 4.

Tonloses e trägt eine Hebung im Innern des Verses: *rîchem gewande* 1798, 2, vor dem Schluss eines solchen: *Hagne gesprach* 1802, 1, *venster gesaz* 1807, 1, *miete vernam* 1845, 1, *fürste gemeit* 1856, 2, im Namen *Etzelen* 1847, 3. 1849, 3. 1850, 1, sowie 15 Mal vor dem Strophenschluss.

Zweisilbige Senkungen nur in den älteren Bruchstücken: *muose der* 1845. 4, *muose daz* (*dez* Lachm.) 1850, 4.

In der letzten Senkung stehen *der* 1791, 2, *ir* 1795, 1. 1798, 2. 1802. 3. 1809. 1, *im* 1798, 3. 1807, 2. 1856, 1. *vil* 1800, 3, *wol* 1817, 2, *Etzeln* 1803, 2, *anders* 1805, 4, *küener* 1815, 3, *gewâfent* 1799, 1. 1801, 2.

Versetzte Betonung bei überladenem ersten Versfuss: *hete iemén geseit* 1803, 2, *den gestén zegegene* 1811, 2, *dô kômén von* 1813, 2, *vrouwe nu* 1842, 1, ferner: *dem marcgrâven* 1813, 4. *niemén* 1823, 3, *Volkêr* 1829, 4, *Sîfrit* 1839, 4. vgl. *mit dén Burgonden* 1811, 3, *diú naht* 1787, 2, *die mán sach* 1798, 3, *starc únde* 1852, 2.

Syncope in den älteren Strophen: *sleht* 1837, 2, auch *hêrren* 1836, 1 ist wol einsilbig zu lesen.

Apocope: *sîdîn* 1792, 2, *mîn* 1799, 4, *hêrlîch* 1809, 4, *ûn sîn schulde* 1833, 4, *tœt ich* 1842, 4.

Inclination: *kiusez* 1787, 3, *solz* 1800, 1, *siz* 1813, 4. 1857, 3, *soldenz* 1801, 4, *hetenz* 1811, 4, *versuohtenz* 1819, 4, *ims* 1803, 4, *ins* 1811, 4, *sâhens* 1822, 1, *mir'st* 1799, 4, *d'ougen* 1802, 2.

Hiatus: *helfe und* 1836, 4, aus einer älteren Strophe.

Cäsur, stumpf in *Kriemhilt, Dancwart, Volkêr, Hiltebrant* und *übermuot* 1803, 4, kurzsilbig *vrîthove* 1795, 2, *Hornboge* 1818, 2.

Reime: stumpfe zweisilbige *wære : mære* 1803, 1. 2, *degene : zegegene* 1811, 1. 2; ungenaue *degene : Hagene* 1855, 1. 2, *suon : tuon* 1849, 3. 4. 1853, 3. 4, *sun : frum* 1851, 3. 4, *lobelich : mich* 1837, 1. 2.

ACHTZEHNTES LIED.

Dreisilbiger Auftakt: *daz habe dir* 1900, 4, zweisilbiger: *willekomen* 1859, 3, *daz gesinde* 1867, 1, *ich wil reden* 1894, 3. *zuo ir vriunden* 1910, 1, *daz besorgete* 1911, 4. *die gewâfenden* 1869, 2, *doch beleip* 1869, 3; leichtere Fälle: *einen swinden* 1864. 1. 1899, 1, *oder er* 1878, 4, *jane darftu* 1860, 1. *des enkiltestu* 1860, 4, *ine weiz* 1861, 4, *ja enweiz* 1862, 1, *so enwelt* 1863, 1, *done wolden* 1866, 2, *ja getuon* 1880, 2, *sine mohtenz* 1904, 3. *er begunde* 1913, 2. Durch Elision über die Cäsur fort wird er beseitigt 1898, 2. 1905, 1.

Hebung und Senkung stehen auf einem einsilbigen Wort. I. An erster Versstelle, nie im letzten Halbvers, sonst a) ohne Auftakt: *in* [*eime* C] *grimmen* (*grimmigen* B) 1866, 4, *niun* (*niwan* CD, *zehen* Jh) *tûsent* 1873, 2, *mit sînen vînden* (*vianden* B) (*mit also vil der vînde* C) 1884, 3, [*so* BD] *sprach* [*aber* Jh, *do* C] *Dancwart* 1863, 1, *sprach Werbel sân* (*der* [*Etzeln* C] *spileman* BC) 1901, 1; b) mit Auftakt: *die wârn* (*wâren* BC) *alle* 1858, 1, *der schal* [*der* BDC] *was* . ., *der dôz* [*der* BDC] *was* 1874, 1, *dô sach man* (in C geändert) 1876, 4, *suln deste* 1891, 4, *er sprach bruoder* 1894, 1. *er sluoc* (*dar nâch sluog er* B, *ouch sluog*

er C) *deme magezogen* 1899, 1. II. An zweiter Stelle a) der ersten Vershälfte: *komen daz mîne* (s. d. Anm.) 1860, 2, *und soldet* [*ir* B, *nu* C] *den hêrren* 1886, 3, *er vrumte* [*da* BC] *mit* [*den* C] *willen* [*wunden* BC] 1908, 4, *von* [*dem* BC] *Rîne* 1913, 4; b) der zweiten Vershälfte: *rôt unde* 1869, 4, *verlorn hân* 1874, 3. 1901, 4, *houpt* (*houbet* B) *ab geslagen* (in C geändert) 1890, 4, *ûf noch* [*unde ouch* B] *zetal* (in C geändert) 1910, 4, *helt guot* 1898, 1. 1908, 3, *ungescheiden den strît* 1905, 1, sowie vor der letzten Hebung der Strophe: *verliesen den degen* 1912, 4. Zwei Senkungen nach einander fehlen 1863, 1, vgl. 1899, 1.

Tonloses e Hebung tragend: vor dem Versschluss *kleinen gewin* 1910, 2, *starker gedranc* 1911, 1; *gewâfenden* 1869, 2, ferner im Namen *Etzelen* 1870, 2. 1881, 1. 1906, 4. 1907, 3. 1909, 1. 1916, 3, und 9 Mal vor dem Schluss der Strophe.

Zweisilbige Senkungen: *leidete* 1881, 1, *besorgete* 1911, 4.

In der letzten Senkung stehen: *ir* (Gen. Pl.) 1871, 1. 1908, 1, *der* (Gen. Sing.) 1894, 1, (Dat.) 1881, 4. 1915, 1. 3, *derfür* 1894, 2, *dar in* 1910, 1, *im* 1883, 1, *sölher* (Dat.) 1878, 3, *sîner* (Dat.) 1888, 4, *vreislîcher nôt* 1872, 4, *unser nôt* 1889, 3, *andern* 1865, 1, *verlorn* 1874, 3.

Schwebende Betonung hauptsächlich auf dem ersten Versfuss: *Gunthér und* 1862, 2, *Blœdél und* 1870, 3, *Dancwárt liez* 1910, 4, *Volkêr von* 1915, 4, *truhsæzen* 1885, 1, *undér die* 1888, 1, vor der Caesur: *Ortlíeben* 1898, 1, *vil ellénden* 1862, 3.

Syncope: *vlôs* 1861, 3, *houpt* 1890, 4. 1898, 3.

Apocope: *umb uns* 1867, 2, *möht ich* 1878, 1; *hôrt man* 1915, 3, *wæn* 1896, 3, *ein vreislîcher nôt* 1872, 4.

Inclination: *fürz* 1872, 1, *woldenz* 1904, 2, *mohtenz* 1904, 3, *wândens* 1882, 1, *ers* 1890, 3, *sküneges* 1897, 3, *zen* 1860, 4. 1905, 4, *anme* 1898, 2.

Hiatus: *blikte über* 1874, 2, *grimme unde* 1898, 4, *hôrte allenthalben* 1909, 4 und wol auch *vrumte er* 1906, 2.

Cäsur: stumpf ausser *Dancwart, Kriemhilt, marschalc* 1859, 2, *man* 1866, 1, *lôn* 1899, 4; kurzsilbig *meizogen* 1899, 1, verkürzt *eteslîchem* 1880, 2 (zu 1759, 1).

Ungenaue Reime: *an : gân* 1867, 1. 2, *an : stân* 1912, 1. 2,

Hagene : degene 1889, 1, 2. 1891, 1. 2, 1896, 1. 2, *Hagene: menege* 1916, 1. 2.

Die Reime wiederholen sich ziemlich oft.

FORTSETZUNG DES ACHTZEHNTEN LIEDES.

Zweisilbiger Auftakt nicht in sehr schweren Fällen: *dînen tugentlîchen* 1922, 2, *oder ich* 1922, 3, *ob ich iu* 1923, 1, *wir entsliezen* 1930, 3, *under arm* 1932, 1, *daz ich ie* 1942, 2, *in gesach* 1944, 1, *er beslôz* 1953, 3, *dô die andern* 1954, 1, *einen gêr* 1954, 3, vgl. *hœrt ir* 2941, 2, ganz leicht sind: *ine weiz* 1939, 3, *ja gesach* 1944, 1, *der enwas* 1945, 2, *jane muget* 1947, 2. *sine suln* 1948, 1, *si begunden* 1954, 2. Durch Elision über die Caesur fort wird 1945, 1 einsilbig.

Hebung und Senkung auf einem einsilbigen Wort. I. An erster Stelle, auch im letzten Halbvers, mit und ohne Auftakt: *sît grôzen schaden* (*gr. sch. sît* BC) 1935, 4, *diu lieht* (*liehte* B, *liehten* CD) *schînenden* 1943, 4. Sonst a) ohne Auftakt: *vriunt unde* 1926, 2, *waz hie* (in CDJ auf verschiedene Art beseitigt) 1926, 4, *von* [*den* BC] *mînen* 1928, 2, *füert* (*füeret* BC) *ûz* 1931, 2, *vieln* (*vielen* BC) *si* 1950, 3; b) mit Auftakt: *lât hœrn* (*hœren* BCJ) *unde* 1926, 3, *nu swîc* (*swîget* BC) *sprach* 1930, 4, *die suln* 1931, 3, *si hânt* (*habent* C) *mir* [*hie* BDJ] *zen* 1931, 4, *under arm* (*arme* B, *armen* DJ) *er* 1932, 1, *dô sprach* (in BC beseitigt) 1933, 1, *daz lât* (*lâzet* BCD) *uns* 1933, 3, *die dort* [*her* D] *Volkêr* 1941, 2, *er dient* (*dienet* BC) *willeclîchen* 1943, 2, *durch helm* (*helme* B) *und durch* [*den* C] *rant* 1944, 3. II. An zweiter Stelle a) der ersten Vershälfte: *Hagne der starke* (in D geändert) 1918, 2, *der edele* (*margrâve* BC) 1933, 1, *die Hiunen* [*di* BDJ] *sint* [*vil* C] 1952, 3, *ûf* [*ge-* BD] *zucte* (in C geändert) 1954, 3, *volc* [*vil* BDJ] *verre* (*so verre* C, obwohl sonst geändert) 1955, 2; b) der zweiten Vershälfte: *helt guot* 1917, 2, *helm brach* 1918, 2, *tôt an der hant* 1920, 4, *gerûmte* (*gerûmete* B, *gerumet* J) *den sal* 1935, 1, *suln* 1937, 4, *züge* [*di* BC] *sint* 1931, 2, *helt tôt* 1939, 2, *reitez* (*riet iz* B, *redet iz* D, *rietes iz* Jh) *durch guot* 1953, 1, *burc dan* 1955, 1; sowie an dritter Stelle des letzten Halbverses: *daz bluot* 1923, 4. Zwei Senkungen nach einander fehlen 1943, 4.

Tonloses e steht auf der Hebung: *wirseste tranc* 1918, 4, *Guntheres* 1921, 3, *dienende* 1929, 4, *triuwe getân* 1935, 2, *schînenden* 1934, 4, *Etzelen* 1936, 1. 1955, 2, sowie 10 Mal als vorletzte Hebung der Strophe.

Zweisilbige Senkung: *lebne deheiner* 1917, 4, *gesaz in dem* 1942, 2, *volgeten* 1950, 1.

In der letzten Senkung stehen: *der* (Dat.) 1920, 4. 1926, 1, *für* 1930, 3. *vil* 1932, 2, *im* 1932, 3, *dem* 1955, 3, *über* 1935, 2. 1955, 4. *derfür* 1950, 2.

Versetzte Betonung: *alrést* 1917, 3, *alsám ein* 1924, 2, *marcrâve* 1933, 1, *Volkêren* 1937, 2. 1952, 1, *Gunthér ein* 1941, 1, ausser 1937, 2 immer auf dem ersten Versfuss.

Stärkere Syncope begegnet nicht, dagegen mehrfach Apocope: *het* 1919, 1, *lant* (Dat.) 1920, 3, *wær* 1928, 4, *ditz ist* 1937, 3, *kom wir* 1942, 4.

Inclination: *zen* 1931, 4, *ers* 1936, 2, *dankes* 1938, 4, *wilz* 1947.

Hiatus: ausser *buoze unde* 1928, 3, *vride unde* 1934, 1 auch *sturme an* 1948, 2.

Die Cäsur ist recht häufig stumpf: ausser *Dietrich, Gunther, Gîselher, Rüedegêr, Volkêr* auch *anstrich* 1941, 4, *heim* 1942, 4, *ros* 1944, 4, *wârheit* 1952, 2, *mâk* 1953, 2.

Ungenaue Reime: *Dietrich : mich* 1921, 1. 2, *erkorn : horn* 1924, 1. 2, *gegân : an* 1937, 1. 2, *dan : man* 1932. 1953. 1954. 1955, *Hagene : degene* 1942, 1. 2, 1949, 1, 2. Die Reimarmuth des Dichters ist sehr gross.

NEUNZEHNTES LIED.

Zweisilbiger Auftakt ist überliefert: *daz er si getorste* (so AJh, *torste* BC) 1961, 3, *bringet mir mîn gewæffne* (die Besserung von BC *nu brinc mir mîn gewæffen* dürfte die in A vorhandene Härte, die am Besten durch schwebende Betonung ausgeglichen wird, voraussetzen) 1965, 4, *daz behuote ir gewæfene* 1979, 4, in *dô* (fehlt in C) *die Tenen* 2011, 1 wird das *dô* aus dem Anfang der folgenden Zeile hineingekommen sein, in 1994, 3 liegt eine Verderbniss vor; leicht sind: ausser: 1961, 3 *daz ez lougen* 1999, 1. *done kunde* 1976, 4, *dune kanst* 1988, 2; durch Elision zu beseitigen: *ê*

sie ie 1960, 3, *nu enweiz* 1963, 1, *do enkunde* 1981, 4, *erwagte* 1989, 2, *do entwâfende* 2019, 1, über die Cäsur f 1966, 3 und vielleicht 1990, 1 (vgl. die Anmerkung).

Hebung und Senkung stehen auf einem einsilbigen Wo I. An erster Stelle, nie im letzten Halbvers, sonst a) ol Auftakt: *dô dâhte* (= ABd, *gedâht im* Jh, *gedâhte* C) 19 1, [*wol* BC] *mit tûsent* 2007, 2, *suln* 2018, 2; b) mit A takt: *vil wol volkes* 1957, 1, *daz golt über* (in C geände 1958, 3, *si sprach der* [*mir* BC] *von* 1962, 1, *oder drî in sal* (*her in daz hûs* Jh, *zuo mir her in* C) 1966, 3, *des w* [*do* dD] *von in beiden* (in C die Halbverse umgestellt) 19 4, *dô sluoc* [*ouch* BDJ] *ûf in* 1976, 2, *von Wormz* 1981, *got weiz* (*gote weiz* CDJ) *hêr* 1982, 1, *dune kanst* [*nu* dD *niht* 1988, 2, *daz hât mich* [*erst* D] 1994, 2, *er stuont g* (*gegen* BC) *dem* 1995, 1, *sîn schilt* [*der* DC] *was* 1996, *durch schilt und durch* [*di* BdC] 1999, 4, *den helm ab* 20 2, *des wart dâ* 2011, 4, *daz bluot* [*do* C] 2015, 2. II. zweiter Stelle: a) der ersten Vershälfte: *der* [*vil* D] *grim* 1959, 4, *vil bœse* 1960, 4, *vriunt* 1970, 1. *Irink* [BDJ] *lie* [*do* C] 1977, 1, *der* [*übel* BC] *tievel* 1988, 2, *im von* [*dem* BC] *houbte* 2001, 3, *strît* [*der* BD, *dô* C] *we* 2022, 1, *helm vesten* 2008, 4; b) der zweiten Vershälfte: *an der* 1958, 4, *der degen* (in C geändert) 1960, 1, *helm g* 1969, 3, *liezen in* (*si in* BC) *gân* 1973, 3, *hêr Irinc* 1982. *von iu tôt* (*veige vor iu* C) *sint* 1982, 2, *lief er in an* 19 3, *helt guot* 1983, 2. 1992, 1, *der dôz* 1985, 1, *rîch* (*rîche rîchen* DJ, *von schulden* C) *hôhen muot* 1995, 4, *der* [*chune degen* 1998, 1, *helm unde* 2011, 4, *der degen* (in C geänd 2018, 1, sowie an dritter Stelle des letzten Halbverses: *degen* 1976, 4, *vil* (*also* BC) *guot* 1988, 4, *kiesen den* 2005, 4, *schierst* (*schierste* B) *kan* (in C geändert) 201 vgl. *ane* (*an* BC) *mich* 1960, 4. Zwei Senkungen nach ander fehlen 1982, 1.

Tonloses e trägt eine Hebung oft auch vor dem Versschl *eine bestân* 1970, 2, *recken bestân* 1972, 2, *wunden enpf* 1989, 1. 2000, 1. *lougen began* 1999, 1, *ringes gespan* 2 2, *Etzelen* 1961, 3. 1962, 3. (im Versinnern:) 2022, 3, so 14 Mal vor dem Schluss der Strophe.

Zweisilbige Senkungen: *minnete* 1960, 3, *dûhte der* 2000, 3, *unde bestêt* 2005, 4, *ze den* 2015, 3.

Die letzte Senkung ist ziemlich rein: ausser dem Dat. Fem. des Demonstrativpronomens (*der*) und der Adjectiva finden sich noch *vreislîcher* (Nom. Fem.) 2011, 2, *ir* (Gen. Plur.), *vil* 2005, 3 und die leichten Syncopen: *gewâfent* 1997, 1, *Ezeln* 2018, 3.

Versetzte Betonung ist häufig (Lachmann zu 2011, 1), auf dem ersten Versfuss: *Irinc von* 1974, 1. 1983, 4. 1995, 1, *Gunthêrn* 1980, 1, *miné vriunt* 1996, 1, *einén gêr* (wenn nicht mit Syncope zu lesen) 2001, 1, *ér wart* 1999 4; sonst: *Gêrnôten* 1980, 1, *Burgonden* 2016, 1, *umbrîsen* 1970, 3, *ungérne* 1972, 3, *entwâfendé daz* 2019, 1, vgl. *lône dír got* 1992, 1.

Syncope: *houpte* 1985, 1. 2001, 3. 2002, 3, *wær* (für *wær er*) 1993, 3, *drinne* 2012, 3. 2014, 3, *schierst* 2018, 4, *erreicht* 1958, 4, *hilft* 1967, 4, *wâfent* 1996, 2.

Apocope: *gæb* 1962, 4, *ein* 1969, 1, *klanc* (Dat.) 1984, 1, *wær* 1986, 2. 1990, 2, *muot* 1989, 3, *rîch* 1995, 4, *bezzer* 1996, 4, *vreislîcher* 2011, 2, *ab* 2002, 2, *hôrt* 2007, 3, *muost ëm* 1989, 3.

Inclination: *i'm* 1962, 4, *ichz* 1967, 1, *woldens* 1968, 4, *ziezens* 1973, 3, *erm* 1980, 2, *erz* 1993, 2, *wilz* 1996, 2, *ders* 2010, 2, *inz* 2022, 1; *sin* 1972, 3, vgl. 1960, 3. 1961, 4.

Hiatus: *bürge unde* 1962, 4, *schœne unde* 1979, 4, *meide unde* 2017, 2, *recke unt* 2003, 4, aber auch *alle ime* 1968, 4, *behuote ir* 1979, 4, *nâhte im* 2002, 3.

Die Cäsur ist stumpf bei *Sîfrit, Volkêr, Irinc, Hâwart, Irnvrit, Gêrnôt* und *helde mê* 1963, 2, *lebendec* 1985, 3.

Ungenauer Reim nur in den üblichsten Fällen: *an : man* 1978, 3. 4, *: began* 1980, 1. 2, *: bestân* 1982, 3, ebenso *dan : began* 1959, 3. 4, *: man* 1975, 3. 4, *: getân* 2001, 3. 4, *Hagene : degene* 1966, 1. 2. 1993, 1. 2, stumpfer zweisilbiger: *slüege : trüege* 1962, 1. 2, sowie der zu verschleifende *gadem : kradem* 2007, 1. 2, alterthümlicher: *trôst : vorderôst* 1957, 1. 2.

ZWANZIGSTES LIED.

Dreisilbiger Auftakt begegnet nur einmal am Strophenanfang, *ir widersagt* 2116, 1, zweisilbiger häufig, sowohl in

der ersten als der zweiten Vershälfte. In der ersten: *danne lange* 2024, 3, *mit uns ellenden* 2031, 3, *des getrout* 2038, 2, *dô die andern* 2054, 1, *von geheize* 2067, 1, *di versuochten* 2070, 2, *er gedâht* 2078, 3, *wir bedurfen* 2082, 4, *ine gesach* 2098, 4, *ich bevilhe* 2101, 3, *so bedorfte* 2132, 4, *er versach* 2145, 4, *iwer gâbe* 2154, 4, *den wir nimmer* 2159, 3, *alle Dietrîches* 2187, 3, *über bart* 2194, 4, *doch ergâht* 2211, 2, *er begunde* 2222, 2, *daz ims bluot* 2231, 4, *ich verbôt* 2247, 4, *do gewan* 2262, 1, *ez geschach* 2269, 1, *di mir von* 2273, 3, *ich geleite* 2277, 3, *nu wer was* 2282, 2, *ich verbiute* 2282, 3, *Nibelûnges* 2285, 4, *do gedâht* 2288, 1, *dô si mit* 2296, 3, *du hâst ez* (in C umgestellt) 2307, 3. Während hierunter nur einige wirklich starke Fälle sind, kommen solche in der zweiten Vershälfte recht häufig vor: *lac vor dînen* 2028, 2, *deist uns beidenthalben* 2031, 3, *daz ir friuntlîchen* 2033, 2, *wider morgen* 2072, 1, *ja beswârt* 2083, 1, *unz an unser* 2086, 3, *von ir eteslîches* 2101, 2, *dâ man ir* 2105, 1, *des gedenct* 2117, 4, *daz ir eteslîcher* 2186, 4, *alsô tôten* 2199, 1, *mit vil williger* 2216, 1, *di mir von* 2273, 3, *oder ich* 2277, 3, *vor dem Wasgensteine* 2281, 2, *soltu tôt* 2288, 2, *daz ir in* 2292, 4, *von den helden* 2302, 2, *sînes hêrren* 2307, 1, *ja geniuzet* 2312, 1, sogar dort wo die erste Vershälfte schon vier Hebungen hatte (Lachmann zu 2031, 3): *wem ir nu* 2168, 3, 2168, 3, *swâ man zornes* 2177, 1, *got weiz wol* 2204, 1, *zwiu verwîzet* 2281, 1, *ob mich iwer* 2299, 4. Alle übrigen sind von der einfachen Art, die schon durch die Aussprache, Elision oder Anlehnung, von selber einsilbig wird: *sine* oder *si en* 2047, 4. 2095, 4. 2098, 2. 2106, 4. 2148, 3. 2156, 1, *done* oder *do en* 2074, 3. 2143, 2. 2180, 2. 2235, 2. 2243, 3. 2294, 3, *sone* oder *so en* 2041, 2. 2118, 4. 2305, 4, *nune* oder *nu en* 2042, 1. 2114, 1. 2112, 3. 2223, 3. 2227, 1. 2250, 1. 2278, 1, *jane* oder *ja en* 2067, 4. 2115, 1. 2158, 1. 2252, 4. 2264, 1. 2269, 4. 2270, 1. 2284, 1, ferner *ezn* 2037, 4. 2051, 4. 2070, 4. 2074, 4. 2232, 4. 2284, 3. 2301, 2, *daz en* 2275, 1. 2282, 1, *des en* 2054, 4. 2064, 3. 2081, 1. 2087, 3. 2206, 1. 2250, 4, *ich en* 2040, 1. 2041, 2. 2284, 2. 2316, 1, *ich ent* 2206, 2, *mich en* 2115, 4, *wirn* 2192, 4, *mir en* 2196, 3, *irn* 2204, 2. 2276, 1, *iuch en*

2267, 1. Zu bemerken ist, dass hiervon 13 Mal in A, häufig auch in Jh und D, seltener in B dieser erste Theil der Doppelnegation fehlt. Durch gewöhnliche Elision werden einsilbig: *da er* 2052, 2. 2299, 2, *zeiner* 2031, 2, *do er* 2113, 1. 2134, 1. 2255, 4, *ja er* 2135, 2, *di ich* 2103, 4, *do ir* 2086, 2, *so ich* 2274, 1, *so ist* 2203, 4, *si alle* 2257, 2, *swenne ir* 2207, 1, *ditze ist* 2316, 4, durch Inclination des Verbums: *mir ist* 2109, 4. 2284, 4, *der ist* 2180, 1, *ez ist* 2122, 3, durch Krasis: 2090, 1, durch Elision über die Cäsur fort: 2025, 3. 2088, 4. 2091, 1. 2135, 1. 2200, 1. 2264, 4. 2096, 3. 2153, 4. In 2299, 3 ist *si sprach* der Hss. sicherlich zu streichen, ebenso das *un* von A 2186, 1.

Hebung und Senkung stehen auf einem einsilbigen Worte I. An erster Versstelle, auch im letzten Halbvers, in der Regel ohne Auftakt: *du und* [*ouch* BC] *die* 2030, 4, *noh in dem gademe* (in C umgestellt) 2062, 4, *daz ir die vrage* [*gein in* BC] 2177, 4, *al überz* 2231, 4, *hêr* (*vil gewaltic* BC) *unde* 2256, 4, und wol auch *meht ir iu lâzen* [*ge-* BC] *zemen* 2279, 4, seltener mit Auftakt: *noch nie* 2076, 4, *diu werlt trüege* 2093, 4, *daz bluot nider* (in BC umgestellt) 2148, 4, *den heiz* (*heize* BC) *fliezenden* 2225, 4.

In den übrigen Halbversen fehlt an erster Stelle die Senkung a) ohne Auftakt überaus selten: *liut unde* [*ouch diu* C] 2076, 1, *unt ouch ir* (*den iren* BC) 2097, 3, *zorns* (*zornes* BC) 2152, 3, *unz* (*unze* C) *daz* 2272, 4. 2287, 3; b) mit Auftakt ziemlich häufig, wobei es sich freilich vielfach um solche Worte handelt, die ihrer Natur nach eigentlich zweisilbig: *die drî* (*drîe* BC) 2025, 3, *von Wurmz* 2030, 3, *daz fiur* 2055, 1, *des fiurs* (*fiwers* B) 2215, 1, *geleint* (*geleinet* BC) 2057, 3, *wol zwelf* 2070, 1, *diu werlt* (in der gLa. geändert) 2093, 4, *uns suln* 2102, 3, *des wær wir* (*wære* B, *wæren* Jh) 2183, 3, *wârn* 2187, 2, *dienst* 2201, 1, *durft* (*dürfet* BC) 2204, 2, *nu sagt* 2254, 1, *mir sagt* [*ez* DC] 2271, 1, *dô klagt* (*chlagete* B, *klaget* C) 2261, 3, *beswârt* (*beswæret* BC) 2268, 3, *ich hâns* (*hân ez* CJ) 2288, 2, *waz maht* (*mohte* BD, in C geändert) 2313, 4. Die übrigen Beispiele sind: *stuont* 2057, 2. [*ûf* BC] 2145, 2, *hiez* 2067, 2 (in C

geändert). 2178, 2. 2306, 2, *lief* 2079, 1, *liep* 2109, 4, *muoz* [*noch* CD] 2100, 2. 2115, 2. *sluoc* 2156, 2, 2214, 4 [*er* BC]. 2243, 4, *schiet* 2215, 3, *bluot* 2231, 4 (in C beseitigt), *enphie* [*er* BJ] *Wolfharten* (*vil pitterlîche* C) 2232, 2, *daz lant* [*daz* BCD] *was* 2026, 2. 2094, 3. 2095, 2, *er sprach* 2026, 3, *dô sprach* 2051, 1. 2094, 1. 2140, 1. 2258, 3, *des getrout ich* (in CDJh auf verschiedene Weise geändert) 2038, 2, *owê dirre* 2049, 1, *owê* [*mir* BC] *dirre* 2165, 1, *der wirt* (*chunich* C) [*der* BD] 2061, 1, *ez wirt* 2136, 2, *nu lâ dich* 2099, 2, *mit fümf hundert* 2106, 1 *und meht* (*möhte daz* BC 2124, 1, *des neig im* [*do* BC] 2139, 1, *gelîch in dem* 2158, 1, *nu hât gar* 2195, 2, *dô* [*ge-* BC] *spranc* 2212, 1, *durch helm* 2234, 4, *ich hân ouch* [*so* BC] *hier* 2240, 1, *ich wânt ûf mîn triuwe* (*daz ir kundet* BC) 2280, 4, *den schilt* [*den* BC] *liez* 2289, 1, *ein helt* 2299, 3 (vgl. die Lesarten), *den schatz* [*den* BCD] *weiz* 2308, 3, *swaz halt mir* (in BD geändert) 2312, 2; die beiden stärksten Fälle *ich wil dar gân* 2176, 1 und *wan got unde* 2308, 3 sind grade von den Bearbeitern nicht geändert worden.

II. An zweiter Stelle begegnen einige Härten mehr, aber a) in der ersten Vershälfte weniger als in der zweiten: ausser *zwelf* 2106, 2, *friunt* 2201, 2, *gein* (*gegen* C, *gein dem* BD) 2206, 3, *werlt* 2209, 3, *suln* 2282, 2 noch [*si* BC] *dô gerten* 2024, 4, *mir holt* (*mîn friunt* C) *wærest* 2039, 3, *mîn leben* 2050, 4, *hete dem künige* 2093, 2, *got* 2102, 1. 2299, 4 (in den Bearbeitungen geändert), *helm* 2105, 2, *von* [*ir* BC] 2113, 4, *von Berne* 2189, 2. 2286, 3, *von Tronje* 2289, 2. 2299, 4, *als* (*also* BC) *küenen* 2144, 3, *scharpf* (*scherpfe* BC) 2156, 1, *wâ mit het* (*mite hete* C) 2182, 3, *irn* (*ir* BC) *friunden* 2198, 2, *zuo Hagene* 2212, 1, *Gunther der degen* 2216, 1; b) in der zweiten Vershälfte ausser den meist zweitonigen: *fiurs* 2061, 2. 2063 3, *küen unde* 2065, 4. 2156, 4. 2236, 4, *gelopt* (*gelobet* C) 2103, 3. 2115, 2, *dienst* 2111, 4, *burk vol* 2030, 1, *helt* (*ritter* D, *recken* C) 2110, 2. 2135, 2. 2210, 2 (*degen* BC). 2232, 2 (*degen* Jh, *recken* C). 2242, 4 (*recken* C) [*er-* BD], *ervarn* (*ervinden* BJ, *versuchen* D) 2184, 1, *tief unde* 2287, 4, *wârn* 2296, 1, *gelœn ich* 2045, 4, *hêt erz* 2187, 4, *man unde* [*ouch diu* BC] *wîp* 2193, 4, *rôt unde* 2216, 4, *ir beide hapt* (*habt beide*

B) *mich* 2276, 2 *sis* (*si des* B, *si ez* D, *si es* C) *niht* 2312, 1 noch *ir : ir mîn* 2112, 3, *ir muot* 2177, 3 (wo BCDJ jede auf eigene Art bessern); *dar gân* 2176, 1. 2178, 1. 2254, 2, *du und* [*ouch* BC] *dîn* 2274, 1; sowie 5 Mal der bestimmte Artikel: *der* 2031, 1. 2114, 1. 2284, 1, *den* 2092, 2, *schiere* [*dâ* D, *alldâ* JC] *daz* [*sîn* B] *leben* 2222, 1. Ferner an dritter Stelle der letzten Halbzeile: *helt* (*helet* C, *helt vil* D) 2121, 4, *verholn sîn* 2308, 4, *ir zorn* (in C geändert) 2049, 4, *vlôrn hân* 2197, 4 und 8 Mal der bestimmte Artikel: *den* 2038, 4. 2066, 4 (beide Mal in C geändert). 2302, 4, *der* 2090, 4 (in JhC geändert). 2106, 4. 2257, 4 (in BC geändert). 2291, 4 (in BD geändert). *daz* 2249, 4.

Zwei Senkungen nach einander fehlen 2212, 1. 2225, 4. 2232, 2.

Tonloses *e* trägt eine Hebung, im Innern der Strophe: *solchen gedingen* 2039, 3, *fliezende* 2052, 3, *houwende* 2227, 4. 2229, 2, *gerne verseit* 2093, 2, *anderen* 2215, 2, *sêre beswæret* 2276, 3, *lebenes behern* 2310, 2, *Etzel getuot* 2031, 4, *Etzeln ze* 2272, 3, sonst im Namen *Etzèlen* 11 Mal, ausserdem etwa 58 Mal vor dem Strophenschluss.

Zweisilbige Senkungen: *alle verlorn* 2037, 3, *schiere bereit* 2046, 4, *tugentlîche gemuot* 2098, 4, *unde der* 2128, 4, *wæne der* 2173, 4, (*grimme gemuot* 2209, 1), *grimmeger* 2223, 4, *mêre des* 2252, 4.

Die letzte Senkung ist fast durchweg sehr rein, zu bemerken sind: *ir* (Gen. Sing.) 2049, 4, (Gen. Plur.) 2026, 2. 2047, 3. 2062, 3. 2064, 1. 2070, 3. 2097, 3. 2159, 3. 2177, 3. 2187, 2, *der* (Dat.) 2131, 3. 2133, 3. 2146, 3. 2185, 2. 2234, 2. 2290, 2. 2299, 1, *rîterlîcher* 2043, 2, *williger* 2064, 4. 2216, 1, *mîner* 2140, 3. 2291, 3. 2153, 2. 2267, 3, *küener* (Gen. Plur.) 2061, 3, *ellender* 2130, 4, *ritter* 2240, 2. 2301, 2, *dem man* 2200, 3, *dem sal* 2199, 1. 2271, 3, *im* 2045, 4. 2104, 2. 2106, 2. 2145, 3. 2152, 3, *einem man* 2148, 3, *von* 2148, 3, *an* 2226, 3, *her* 2190, 1. 2263, 1, *unt* 2229, 1, *gîsel* 2042, 1, *tievels* 2182, 2, *gewâfent* 2068, 1. 2189, 1, *volsprach* 2111, 1.

Freiere Betonung auf dem ersten Versfuss: *Volkêr* 2140, 1. 2144, 1, *Gêrnôt* 2158, 2, *Dietrîches* 2220, 2, *Dietrîch* 2265, 1,

Wolfharten 2235, 3, *Hildébrant* 2236, 2, *Gunther* 2245, 2. 2293, 3, *Nibelúnges* 2285, 4, *Helpfrich* 2218, 1, *islîchen* 2071, 2, *unmúotes* 2089, 3, *beidiú man* 2124, 4, *mîné vil* 2175, 1, *Etzél der* 2082, 1, *niwán die* 2245, 2 und wohl auch *lîdén den* 2036, 4, auf den übrigen: *ellénde* 2072, 1. 2266, 3. 2195, 4, *unfriúntlîche* 2126, 2, *unmügelîch* 2173, 2, *ungérn* 2180, 3, *billîche* 2200, 4, *unsánfte* 2268, 4, *unsælde* 2258, 1, *spilmán* 2204, 1.

Syncope ist sehr häufig in den Formen des Verbums: *slaht* 2033, 3. 2123, 2, *hapt* 2034, 2, *tret* (*-et*) 2056, 3, *gihst* 2074, 3, *mugt* 2092, 4. 2141, 4, *sâht* 2110, 2, *gedenct* 2117, 4, *suln* 2128, 3, *gelebt* 2137, 2, *het*(*-et*) 2167, 3. 2247, 4, *hœrt* 2173, 1, *ligt* 2179, 4, *müezt* 2186, 3, *gebt* 2199, 1, *nemt* 2203, 2, *gelt* (*-et*) 2241, 3. Sonst *viern* 2046, 2, *drinne* 2049, 1, *drumbe* 2093, 4, *drunder* 20.9, 2, *vlorn* 2049, 3, *fliesen* 2092, 2, *wâffen* (*-en*) 2104, 3. 2254, 2 (in der Cäsur, Lachm. Kl. Schr. 238. 283), *gebundem* 2108, 2. 2110, 3, *Hagen*(*en*) 2213, 3. 2244, 2, *trehen*(*-en*) 2134, 2, *trehne* 2194, 3, *zorns* 2151, 3, *irn* 2198, 2, *Hilbrant* 2212, 1, *Sigstab* 2259, 3.

Apocope, vielfach beim Verbum: *wând daz* 2028, 4, *gedâht du* 2078, 3, *lôn dir* 2102, 1, *nâhent der* 2106, 4, *moht man* 2108, 2, *meht* 2124, 1, *wær* 2157, 2, *wert diu* 2164, 4, *hôrt man* 2172, 1, *hêt* 2187, 4, *törst* 2204, 3, *wâfent* 2261, 2 (in der Cäsur), *klagt* 2261, 2, *satzt* 2265, 4, *redet* 2276, 1, *gedâht der* 2288, 1. Ferner *müelîch* 2026, 4, *küen* 2065, 4. 2157, 4. 2236, 4, *übel* 2125, 3, *frœlîch* 2108, 4. 2290, 4, *billîch* 2247, 4, *geben*(*e*) 2134, 1, *ân* 2186, 2. 2233, 4, *helm* 2220, 2, *ab* 2306, 3, *ab* (für *abe* = *aber*) 2311, 4.

Inclination: *zen* 2032, 1. 2209, 2, *zem* 2082, 1. 2157, 2 *zer* 2037, 4. 2. 2141, 3. 2226, 2, *zwâr* 2145, 3, *zwîu* 2281, 1, *ichz* 2041, 4. 2073, 3. 2096, 1. 2115, 2. 2176, 4, *erz* 2187, 4. 2264, 2, *wirz* 2204, 4, *irz* 2206, 3. 2247, 4. 2276, 4, *siz* 2055, 2. 2074, 2. 2183, 1, *iuchz* 2169, 1. *manz* 2149, 4, *imz* 2231, 4, *überz* 2231, 4, *hâst*(*z?*) 2307, 3, *ichs* 2115, 1. 2249, 4, *mihs* 2090, 4. 2276, 4, *ers* 2052, 4. 2187, 2, *sis* 2312, 1, *irs* 2204, 3, *kans* 2153, 4, *hâns* 2288, 2, *turrens* 2034, 2, *kœmens* 2037, 2, *tribens* 2047, 4, *soltenz* 2117, 1, *mehtens* 2174, 1, *dirn* 2133, 2, *undern* 2231, 4, *ûfem* 2282, 2.

Hiatus: ausser *triwe unde* 2098, 3. 2116, 3, *sêle unde* 2103, 1, *küene unde* 2150, 4. 2219, 4, *mâge unde* 2314, 4 auch *starke arebeit* 2032, 2, *balde al* 2048, 3, *küniginne ir* 2049, 4, *weinte inneclîche* 2072, 4, *alle ander* 2126, 3, *lîhte ir* 2177, 3, *kunde in* 2220, 4, *blicte ûz* 2237, 3.

Die Cäsur ist stumpf: ausser *Kriemhilt, Gunther, Gêrnôt, Gîselher, Volkêr, Rüedegêr, Gotlind, Wolfhart, Dietrich, Helfrich, Hildebrant, Gêrbart, Sigstap, Wolfwîn, Wîkhart, Walther* in *friunt* 2043, 4, *nôt* 2051, 2, *hôchzît* 2056, 4, *friuntschaft* 2097, 4. 2128, 4, *guot* 2133, 1, *hân* 2173, 2, *œheim* 2208, 2, *widerspel* 2209, 4, *heim* 2277, 2, *nieman* 2308, 3, *überal* 2314, 1, *müezic* 2164, 2, *gewaltic* 2256 4, *schuldic* 2270, 1, *sælic* 2291, 2; kurzsilbig: *sale* 2203, 2, *klagen* 2251, 2, *ligen* 2303, 1; mit Apocope: *wâfent'* 2261, 2 (Kl. Schr. 237.).

Ungenaue Reime: *Gernôt : tuot* 2033, 1, *suon : tuon* 2220, 3, *verch : werch* 2147, 3, *Dietrich : mich* 2276, 1, *: sich* 2297, 3, *her : Rüedegêr* 2117, 3, *Gîselher : wer* (Dat.) 2043, 1. *an : man* 2078. 2079. 2153. *: gewan* 2099. 2230, ebenso *dan* und *dar* und Bindungen mit verschiedenartigem *e*, ferner *Hagene : degene* 2144. 2245. 2270. 2275. 2283, *: gademe* 2248. 2280, andere zweisilbige: *wolde : solde* 2137, *Kriemhilde : schilde* 2133, rührende: 2242. 2250. 2256. 2266.

Die letzte Halbzeile hat nur drei Hebungen: 2032. 2037. 2043. 2074. 2248. 2256.

Es erübrigt, noch einen kurzen vergleichenden Rückblick auf die metrischen Eigenthümlichkeiten unserer Lieder zu werfen.

Beim Auftakt können naturgemäss nur diejenigen Fälle in Betracht kommen, die als wirkliche Härten fühlbar sind, keine solchen, die von selber durch die Aussprache ausgeglichen werden. Zwischen den einzelnen Liedern treten zum Theil recht beträchtliche Unterschiede hervor. Das elfte Lied hat 11, die Fortsetzung 4, das zwölfte 8, das dreizehnte 10 Fälle schwereren Auftaktes; wobei ich noch die zweifelhaften der von Lachmann beseitigten mit einrechne. So kommt in XI auf 66, in XI[b] auf 56, in XIII auf 45

und in XII auf 42 Halbzeilen je ein Beispiel. XIV hat, wenn wir 1527, 4 mitzählen, 5 schwerere Auftakte, so dass bei den 504 Halbzeilen einer auf je 100 käme. Noch günstiger steht es mit XV, welches die grösste Reinheit erkennen lässt: da hier vielleicht nur ein einziger vorkommt (1660, 2 in XV^{b}), so würde sich das Verhältniss von 1 : 616 ergeben. In XVI stellt es sich auf 5 : 448 oder 1 : 90, in XVII mit zum Theil etwas schwereren Fällen auf 6 : 448 oder 1 : 75, in XVII^{b} auf 9 : 336 oder 1 : 37, wobei drei Beispiele durch schwebende Betonung etwas gemildert werden, ferner in den alten Bruchstücken auf 2 : 112 oder 1 : 56, also ziemlich genau wie im achtzehnten Liede (8 : 448 oder 1 : 56), zu dem ein Theil derselben auch noch gehört haben dürfte. Für XVIII^{b} lässt sich bei der mittleren Beschaffenheit der nicht gerade wenigen Fälle schwerer ein Maassstab gewinnen. Dagegen ist die Reinheit von XIX wieder sehr auffallend: da 1965 in anderer Weise zu lesen ist, so bleiben 2 wenig harte Auftakte zurück, so dass das Verhältniss = 2 : 504 oder 1 : 252 sein würde. Viel unreiner ist endlich XX mit vielen recht schweren, welche im Verhältniss von 40 : 2296 oder 1 : 57 vorkommen.

Wenn wir die Lieder nach der Reinheit des Auftaktes ordnen, so erhalten wir die nachstehende Reihenfolge: XV (1 : 616) und XIX (1 : 252), denen in grösserem Abstande XIV (1 : 100) und XVI (1 : 90), in einem weiteren XVII (1 : 75) und XI (1 : 66), sodann XX (1 : 57), XI^{b} (1 : 56) und XVIII (1 : 56), endlich als die schwächste Gruppe XIII (1 : 45) [XVIII^{b}], XII (1 : 42) und XVII^{b} (1 : 37) sich anschliessen.

[1] Bartsch führt seine Leser irre, wenn er Untersuchungen S. 118 behauptet: 'Ich habe absichtlich keine Rücksicht auf die Liedertrennung, auf echte und unechte Strophen bei Lachmann genommen. Durch die Zusammenstellung ergibt sich hier wie bei anderen metrischen Erscheinungen, dass eine Verschiedenheit einzelner Theile durchaus nicht stattfindet; dass die häufigen wie seltenen Arten des mehrsilbigen Auftaktes gleichmässig vorkommen'. Zwischen 1 : 616 oder, wenn wir selbst alle Verderbnisse der Ueberlieferung uns aneignen wollen, zwischen 1 : 205 und 1 : 42, oder zwischen 1 : 252 und 1 : 37 walten doch immerhin bemerkenswerthe Unterschiede. Aus der ersten Hälfte haben nach Lachmann und Müllenhoff keinen zweisilbigen Auftakt das zweite, dritte, achte und neunte Lied.

Aehnlich verhält es sich mit der Ausfüllung der Senkungen, was freilich nur die Handschrift A in voller Bestimmtheit hervortreten lässt. Die Zusammenstellungen lehren, dass in weitaus den meisten Fällen, wo in A eine Alterthümlichkeit oder Härte vorliegt, dieselbe in den übrigen Handschriften beseitigt wird. Die allgemeine Tendenz zur Ausfüllung ist eine sehr augenfällige. Bei D und C liegt sie offen zu Tage, und auch in der gemeinsamen Quelle von BC ist sie unverkennbar. Die Absichtlichkeit erhellt sowohl aus dem Charakter der gemeinsamen Aenderungen, ebenso aber auch aus dem Umstande, dass B und C häufig unabhängig von einander die in A fehlende Senkung ausfüllen, oder dass (in wenigen Fällen) noch die entferntesten Handschriften A und C B gegenüber in der Syncope übereinstimmen: 1172, 1. 1185, 1. 1233, 3. 1282, 3. 1364, 4. 1379, 4. 1436, 3. 1452, 2. 1472, 1. 1479, 4. 1574, 1. 1606, 1. 1664, 2. 1677, 1. 1700, 3. 1746, 2. 4. 1762, 4. 1863, 1. 1866, 4. 1884, 3. 1886, 3. 1899, 1. 1931, 4. 1944, 3. 1952, 3. 1953, 1. 1954, 3. 1955, 2. 1995, 4. 2022, 1. 2061, 1. 2177, 3. 2184, 1. 2232, 2. 2242, 3. 2291, 4. 2312, 2 sowie mehrfach in den Interpolationen. Hier ist der wirkliche Sachverhalt doch ziemlich deutlich, und wir brauchen uns den Blick dafür nicht zu trüben durch den Nachweis, dass andere willkürliche und flüchtige Handschriften wie J häufiger entbehrliche Worte auslassen, wodurch dann natürlich auch Syncope entsteht. Dass A vor Auslassungen geschützt gewesen sei, wird Niemand behaupten wollen, aber es hält schwer, eine sichere Controle dafür zu gewinnen, und da die von den Gegnern ohne Grund so aufgebauschten Flüchtigkeiten von A (Bartsch, Untersuchungen S. 55 f.) thatsächlich nicht das auch bei guten Handschriften begegnende Maass erheblich überschreiten (Anzeiger IV, 47 ff.), so würde es unkritisch sein, die sonst bestbewährte Handschrift in einzelnen Fällen willkürlich zu verlassen, um sich einer anderen Handschriftenklasse anzuschliessen. Was für die Sinnes- und Wortänderungen gilt, werden wir auch für die leichteren, mehr graphischen zugeben, wenn wir sehen, dass die abgeleiteten Handschriften in den betreffenden Fällen

die sonst ganz üblichen einsilbigen Wortformen durch die zum Theil bereits ungewöhnlicheren zweisilbigen *(unze, here, hine, vile)* ersetzen, oder dass sie solche Worte die nur durch Syncope einsilbig geworden sind, mit einer gewissen Aengstlichkeit auflösen: *Wormez, dienest, vrowe, niwen, viwer, pferit* etc.

Aber von diesen nachträglichen Vorgängen sehen wir hier ab. Was die einzelnen Lieder anlangt, so lassen dieselben unter sich wiederum hinreichende Unterschiede erkennen. Wenn wir zunächst einmal alle oben aufgeführten Fälle als gleichwerthig betrachten, so zeigt sich, dass verhältnissmässig am meisten Senkungen ausgefüllt sind in XI[b] und XI. Darauf folgen in einem grösseren Abstande XV und XVIII, sodann XII und XX, demnächst XVI und XIII, endlich diejenigen Lieder, in denen die meisten Senkungen fehlen XVII[b] XVII, XIX und das noch alterthümlichere XIV, vor dem sich die kunstlose Fortsetzung von XVIII einschiebt. Aber die einzelnen Fälle sind doch von sehr verschiedenartiger Natur und die Einsilbigkeit oft nur eine scheinbare und rein graphische. Für eine strengere Betrachtung müssen deshalb nothwendig alle Belege ausscheiden, in denen die Einsilbigkeit durch Syncope erzielt ist ebenso diejenigen durch Apocope verkürzten Worte, welchen noch ebenso gebräuchliche zweisilbige Formen zur Seite stehen. Die dann übrig bleibenden vertheilen sich wie folgt.

Das elfte Lied hat 20 solcher einsilbiger Worte, auf denen Hebung und Senkung steht (wobei ich hier wie überall die stereotypen, in unserem Liede freilich besonders häufigen *dô sprach* etc. als ein Beispiel zusammenfasse), die Fortsetzung desselben 4, das zwölfte 18, das dreizehnte 22, das vierzehnte 45, das fünfzehnte 27, das sechzehnte 22, das siebzehnte 27, die Fortsetzung desselben 27, das achtzehnte 16, die Fortsetzung desselben 19, das neunzehnte 34. das zwanzigste etwa 85 Fälle. Wenn wir nun im einzelnen die Procentsätze feststellen, so ergeben sich die folgenden Verhältnisse. Am ebensten sind wiederum XI und XI[b]: in dem ersteren kommen auf 364 Langzeilen 20 Fälle (20 : 364 oder 1 : 18), in dem letzteren 4 auf 112 oder 1 auf 28. Darauf folgen in einigem Abstande

XVIII (16:224 oder 1:14) und XX (85:1148 oder 1:$13^1/_2$), sodann nach einem gewissen Zwischenraum eine weitere Schicht unter den guten Liedern: XV (27 : 308 oder 1 : $11^4/_9$), XVI (22 : 224 oder 1 : $10^1/_5$) und XIII (22:224 oder 1:$10^1/_5$); mehr Härten treten in XVII hervor (27:224 oder 1:$8^1/_3$), an welches sich die späteren und zugleich kunstloseren Stücke XVII^b (27 : 224 oder 1 : $8^1/_3$), XVIII^b (19: 156 oder 1 : $8^1/_5$) und XII (18 : 148 oder (1 : $8^1/_9$) anschliessen. Die letzte Gruppe wird von den beiden alterthümlichsten Liedern XIX (34:252 oder 1 : $7^1/_2$) und XIV (45 : 252 oder 1:$5^3/_5$) gebildet. Es ist dies fast dieselbe Reihenfolge wie oben. Verschoben wird dieselbe in etwas nur durch den Umstand, dass die Fälle in XX meist leichterer, in XII dagegen schwererer Natur sind. Aber wir mögen anlegen, welchen Massstab wir wollen, immer kehren wenigstens dieselben Grundverhältnisse wieder. Wenn wir für einige Lieder einmal alle überhaupt fehlenden Senkungen zur Probe zusammenzählen, so erhalten wir nahezu dieselbe Reihe: XI (125:364), XI^b (40:112), XV (125:308), XVIII (97:224), XIII (100 : 224), XVII^b (107:224), XII (71 : 148), XIX (129 : 252) und XIV (130 : 252). Also die beiden Lieder die wir schon aus inneren Gründen als die alterthümlichsten betrachtet haben, dürfen auch aus metrischen als solche bezeichnet werden. Ihnen am nächsten kommen diejenigen Stücke, welche einer niedern und spätern Stufe der Epik angehören: XII. XVII^b und XVIII^b, die bereits durch den Auftakt als die kunstlosesten sich zeigten. Dass aber grössere Kunstlosigkeit mit archaischer Härte sich nahe berührt, ist nur natürlich und bedarf keiner weiteren Erklärung.

Auch ein gewisses Beschränken dieser metrischen Erscheinung auf einzelne Versstellen lässt sich an der Hand der verschiedenen Lieder wohl beobachten. In dem alterthümlichsten vierzehnten, wie in einigen anderen, besonders den kunstloseren, ist dieselbe überall in gleichem Masse zulässig. In anderen dagegen, welche deutlich eine grössere Reinheit anstreben (wie XVI und XIX), wird sie an erster Stelle ohne Auftakt immer seltener. Schliesslich erhält in XI und XX jener leichteste Fall, wo an erster Stelle das Fehlen

der Senkung durch den Ueberfluss des Auftaktes einigermassen ausgeglichen wird, sogar über alle anderen ein sehr grosses Uebergewicht.

Auch in der letzten Halbzeile kann die Senkung überall fehlen, sowohl zwischen zwei verschiedenen Worten als innerhalb ein und desselben. Nur ergeben sich in dem Gebrauch gewisse Einschränkungen. Zwischen der ersten und zweiten Hebung fehlt sie selten und meist nur in Liedern, die auch andere metrische Härten aufweisen: 5 Mal in XIII, 3 Mal in XIV, 1 Mal in XV, 3 Mal in XVII[b], 2 Mal in XVIII[b] und 10 Mal in XX. Dass sie an dieser Stelle überhaupt nicht fehlen dürfe, ist eine willkürliche Regel von Bartsch, für die er den Beweis keineswegs erbracht hat.[1] Zwischen der zwei-

[1] Es heisst S. 148 seiner Untersuchungen: 'Wir untersuchen zunächst das Verhalten der ersten und zweiten Hebung. Könnte sie hier fehlen, so würden wir ohne Zweifel solche Fälle finden, wo ein einsilbiges Substantivum oder Adjectivum Auftakt, erste Hebung und Senkung bildet, worauf *unde* folgt (S. 109), was bei anderen Halbzeilen häufig ist. Das kommt aber nicht vor [wird ein Fall aus A besprochen]. Es sind demnach alle vorkommenden Fälle von fehlender Senkung nach der ersten Hebung falsch, und finden sich meist auch nur in einzelnen Hss.' Die Geschwindigkeit des Beweises, mit der aus dem Fehlen einer bestimmten Kategorie von Belegen die Unzulässigkeit der ganzen Erscheinung demonstrirt wird, ist überraschend. Mit jener einen Kategorie aber verhält es sich folgendermassen. Sie wird in den entsprechenden Vershälften fast ausschliesslich von formelhaft verbundenen Ausdrücken gebildet, nämlich zwei einsilbigen durch *unde* verknüpften Worten, welche die ganze Halbzeile füllen. Der erste dieser parallelen Ausdrücke trägt dann die erste Hebung und Senkung, der zweite, der zugleich das Reimwort ist, die dritte Hebung. Auch im achten Halbvers finden sich diese Wortgruppen stets ebenso vor dem Reim auf der zweiten bis vierten Hebung. Die hier noch mehr erforderliche eine Hebung wird aber wiederum in formelhafter Weise hinzugefunden, indem ein auf beide Worte bezüglicher Begriff ihnen erweiternd vorangestellt wird, so: *beide*] *lant unde velt* 1318, *ros unde kleit* 1629, *meit unde wîp* 1826. 2193, *mâge unde man* 1588, oder *manic*] *helm unde rant* 1453. 2011, *von bluote*] *rôt unde naz* 1869. 2216, *die recken*] *küen unde hêr* 2065, *küen unde guot* 2236 u. s. w. Mit diesen formelhaften Wendungen lässt sich also gar Nichts erweisen. Bei den wirklich vorkommenden Fällen scheint die richtige Lesung dagegen wiederholt ganz selbstverständlich zu sein, so in 1645 *vil wól léistete ér daz sit,*

ten und dritten Hebung fehlt sie besonders häufig, jedoch meistens in Worten mit absteigender Betonung: durchschnittlich 6 Mal so oft als die mittlere Anzahl der an allen übrigen Stellen der Strophe vorkommenden Fälle beträgt.

Damit die Schlusshebung möglichst unbedingt hervortrete, hat die letzte Zeile in der Regel, aber nicht immer, jambischen Ausgang. Deshalb werden sehr schwere Silben als vorletzte Hebung bei fehlender Senkung ganz selten verwendet und zweisilbige Worte mit zwei aufeinander folgenden Hebungen, bei denen die vorletzte naturgemäss höher als die letzte betont werden müsste, begreiflicher Weise gänzlich gemieden (doch vgl. *spilman* 1829, 4): eine Feinheit, die schon das Gedicht von Alpharts Tod nicht mehr beobachtet. Wir werden aber hieraus noch nicht wie Bartsch 'mit Bestimmtheit' das 'Gesetz' ableiten, dass nun auch alle leichteren hebungsfähigen Worte, wie die einsilbigen Pronominal- und Partikelformen, nicht in die Hebung, wie Lachmann will, sondern in die Senkung fallen müssen (S. 150). Es steht vielmehr kein Grund im Wege, sondern es ist durch sich selbst ebenso sehr als durch den Charakter und die Tradition der germanischen Satzbetonung gefordert, dass wir, wie anderwärts so auch an dieser Stelle betonen: *daz gerœtet nímmer mîn lîp* 1146, *da vór behüete dú dích* 1664, *mit triuwen leiste ich dír dáz* 1844, und so im Ganzen 48 Mal in der zweiten Hälfte. Eine Schwierigkeit kann meiner Ansicht nach nur dort entstehen, wo es sich um die Formen des Artikels mit schwachem *e* handelt, die ja auch sonst gelegentlich stärker beeinträchtigt werden. Hier möchte die Garantie für Lachmanns Betonungsweise nicht in jedem Falle zu übernehmen sein.

Ueber das Hebung tragende e bei nachfolgendem e der Senkung ist zu bemerken, dass es in dieser Eigenschaft

---

wo Bartsch sich die Unform *vil wol léistér daz sît* zurecht macht, oder 2076, 4 *noch nie lóblíchen slac*, wo letzterer *nóch nie lóbelíchen slac* zu skandiren scheint. Da ferner Bartsch S. 153 selber nicht umhin kann, für die längeren Worte mit absteigender Betonung wie 1494 *den swértgrimmègen tôt* eine Ausnahme statuiren zu müssen, so ist seine ganze Regel nicht viel werth, mögen immerhin einige Fälle anders aufzufassen sein als wie Lachmann es wollte.

unter der von Lachmann zu 305, 1 angegebenen Bedingung zwar überall stehen kann, aber häufig und ganz regulär in kurzer Silbe nur als vorletzter Versfuss der Strophe zugelassen wird, sowie im Namen *Etzelen*, wo es oft nicht umgangen werden konnte. Im Uebrigen suchen die meisten Dichter diesen Fall offenbar zu vermeiden: das elfte, zwölfte, dreizehnte, sechzehnte und siebzehnte Lied haben ihn nur je einmal, das vierzehnte, fünfzehnte und achtzehnte je zweimal. Auffallend ist daneben die Häufigkeit desselben in der Fortsetzung des siebzehnten (5 Mal) und im neunzehnten Liede (6 Mal).

Die Tradition zweisilbiger Senkungen ragt noch ziemlich stark in unsere Ueberlieferung hinein: XIV weist nicht weniger als 12 Fälle auf; ihm kommen einige andere nur scheinbar nahe, da in diesen vielfach durch leichte Syncope einsilbige Lesung hergestellt werden kann. Die meisten Lieder liefern nur wenige Beispiele, gar keins die Fortsetzung von XVII. Aber es ist interessant, noch auf die verschiedenartige Beschaffenheit derselben zu achten. Sie hängt deutlich ab von der Natur des die beiden *e* trennenden Consonanten. Am leichtesten ist die Verschleifung bei trennendem *r* und *l* (XIII), nicht viel schwerer wo *g* und *b*, welche mhd. ja gelegentlich in der Aussprache ganz untergehen können, zu den ersteren hinzutreten (XI, von *ze den* = *zen* sehe ich natürlich immer ab); härter schon, wo ausser *d* auch *t* die Silben trennen darf (XI^b. XV. XVIII); eine weitere Stufe ist die, wo die Consonanten zwar die erwähnten sind, aber das zweite *e* einem selbständigen Worte angehört (XVI. XVII. XIX, denen auch XX anzureihen ist, wenn wir nur *verlorn* als *vlorn* lesen); in XIV und den alten Bruchstücken von XVII^b wird sogar *daz* mit verschleift. Am unregelmässigsten endlich sind XII und XVIII^b, falls wir uns hier nicht zu stärkeren orthographischen Aenderungen verstehen wollen.

Die Behandlung der letzten Senkung lässt keine wesentlichen Abweichungen von Lachmanns Gesetz erkennen. Doch wird es kein Zufall sein, dass in der Regel diejenigen Lieder, welche die grösste metrische Reinheit anstreben, auch hierin sich besonders auszeichnen, vor allem XI und XIX, während

andererseits gerade das alterthümlichste XIV die schwersten Fälle erkennen lässt. Dem vierzehnten am nächsten kommt in dieser Hinsicht das sechzehnte Lied.

Auch in der Zulässigkeit freierer Betonungsweise, die gewöhnlich auf Auftakt und erster Hebung stattfindet, treten gewisse Unterschiede hervor: hier liefern XV, XVII[b] und XIX die schwersten Fälle, während XIV fast durchaus rein und natürlich betont. Das Streben nach äusserer Glätte hat in den ersteren wiederholt das Uebergewicht über den natürlichen Wortton davongetragen. An den betreffenden Stellen in weitgehenderem Maasse zweisilbige Senkungen anzunehmen, wäre unstatthaft.

Syncope wird fast durchweg in sehr schonender Weise angewendet, nur das zwanzigste Lied zeigt zahlreichere Unregelmässigkeiten. Aehnlich steht es mit der Apocope, unter welcher Rubrik oben auch diejenigen Fälle aufgeführt sind, wo im Auftakt ein zweisilbiges trochäisches Wort mit ursprünglich auslautendem *e* steht, während die folgende Hebung vocalisch anlautet. Die Handschriften stellen hier zwar wiederholt die volleren Wortformen her, aber es entstehen dadurch so starke Härten, wie wir sie den Liedern nicht zutrauen dürfen. Seltener sind daneben auch andere Auffassungen zulässig.

Im Uebrigen verweise ich auf die obigen Zusammenstellungen. Nur in Betreff der Reime merke ich noch an, dass grössere Ungenauigkeit nicht als ein Merkmal höherer Alterthümlichkeit aufgefasst werden darf, etwa als Ueberrest von ehemaligen Assonanzen, sondern sie eignet vielmehr einer jüngern und leise zur Kunstlosigkeit neigenden Stufe der Dichtkunst. Das vierzehnte und neunzehnte Lied sind mit XI[b], XII, XIII und XVIII grade die aller genauesten, nur um wenig entfernen sich von ihnen XI, XV, XVI und die Fortsetzung von XVIII, um mehr schon das siebzehnte Lied. Am unreinsten dagegen sind das zwanzigste und hauptsächlich die Fortsetzung des siebzehnten Liedes. Eher dürfen die zweisilbigen stumpfen Reime, die besonders in XIV sich häufen, sowie die mit vollen Flexionsendungen reimenden als alterthümlich gelten.

Im Allgemeinen hat sich ergeben, dass die Lieder zwar alle einer engeren und strengeren Schule angehören, dass sie daneben aber noch mannigfache Schattirungen und sogar beträchtliche Unterschiede erkennen lassen. Wie bei den ästhetischen stehen sich wiederholt auch bei den metrischen Merkmalen archaische Härte und kunstvolle Glätte von einzelnen Liedern gegenüber, während sich in anderen wieder nur eine bestimmt umschriebene Individualität ausspricht. Die metrische Beschaffenheit der Lieder steht nirgend im Gegensatze zu unseren obigen Schilderungen, sondern dient denselben zu erwünschter Bestätigung und Ergänzung.

DREIZEHNTES KAPITEL.

DIE INTERPOLATIONEN.

Die Betrachtung der Interpolationen ist ein sehr schwieriges Kapitel der Nibelungenkritik, schwierig deshalb, weil wir es dabei nicht mit zusammenhängenden Dichtungen, sondern meist nur mit einzelnen eingefügten Strophen zu thun haben, welche selten eine hinreichende Vorstellung von den dichterischen Eigenthümlichkeiten ihres Autors gestatten; noch schwieriger, weil die Interpolationen häufig von verschiedenen Verfassern herrühren und zu verschiedenen Zeiten in die alten Lieder eingeschoben worden sind. Dennoch müssen wir in die Entstehungsgeschichte derselben einzudringen, die einzelnen Schichten zu trennen und von einander abzulösen versuchen. Und wenn eine vollständige Lösung des Problems auch nur unter besonders günstigen Umständen möglich sein kann, so dürfte doch der Hergang im Allgemeinen noch überall mit ziemlicher Deutlichkeit erkennbar geblieben sein. Müllenhoff hat diese Fragen für den ersten Theil unserer Dichtung zu lösen unternommen, ich will hier dasselbe mit den oben behandelten letzten zehn Liedern versuchen.

Zunächst gebe ich jedoch eine Zusammenstellung ihrer hauptsächlichsten metrischen Eigenthümlichkeiten, welche zum Theil einen schärferen Gegensatz zu denjenigen der alten Lieder bekunden.

AUFTAKT.

Elftes Lied. Stärkere Fälle: *und des toufes* 1085, 2, *ê wir rûmen* 1095, 1, *ich wil füeren* 1095, 4, *und gelebet*

1150, 2, *zwiu* 1194, 3. 1212, 3. 1215, 1, *daz si nimmer* 1194, 1, *unz daz doch* 1203, 3, *ez gewan* 1216, 2, *mit gewalt* 1217, 1; leichtere: *ich en-* 1099, 3. 1112, 2, *ine* 1118, 4, *dine* 1135, 3, *sin* 1213, 3, *done* 1231, 4, *si ge-* 1150, 3. 1187, 4. 1188, 1, *si be-* 1231, 2, *ez en-* 1211, 3, *einen* 1194, 3, *daz er* 1202, 3.

In den Verbindungsstrophen und der Fortsetzung: *von gemâlt* 1234, 2, [in den Piligrimsstrophen: *in der stat* 1236, 1, *der bischôf* 1238, 1, *von der stat* 1238, 2. *wan ez ist* 1239, 4], neben den leichteren: *zuo Gotelinde* 1252, 2, *si be-* 1240, 2. 1241, 4, *desen* 1261, 1, *ezen* 1273, 1.

Innerhalb des zwölften Liedes: *sin mohten niht* 1303, 1, *Rüedigêr* 1304, 4, *ouch begie* 1312. 4 neben: *si en* oder *sin* 1281, 4. 1328, 1, *jan* 1288, 4, *do en-* 1292, 4, *si ge-* 1298, 3, *do der* 1323, 1, *eins* 1327, 3.

In den Zusätzen des dreizehnten Liedes sind die stärkeren Auftakte besonders zahlreich: *sô wolt ér* 1388, 4, *ê wir schüefen* 1391, 3; *daz ir nieman* 1331, 1, *daz geschæhe* 1333, 1, *daz si sich* 1334, 2, *daz er wol* 1358, 1, *niht belîben* 1360, 2. *ez gefuoren* 1373, 2, *unt enpfie* 1376. 4. *dan si sich* 1382, 2, *durch ir tugenthaften* 1393, 3, *ine gesach* 1396, 2, *in der werlte* 1408, 2, *dô vil manegen* 1414, 4. *daz ich immer* 1442, 2, *daz wir in* 1442, 4, *in deheines* 1446, 3; die leichteren im Verhältnis weniger: *einen* 1335, 3, *oder* 1412. 2. 1418, 3, *do be-* 1334. 4, *so be-* 1412, 1, *ir en-* 1346, 2, *si en-* 1366, 1. 1374, 3, *daz en-* 1392, 1, *sone* 1412, 4, *jan* 1426, 1, *des en-* 1442, 1, *die er* 1383, 1, *so ist* 1395, 3.

In denen des vierzehnten Liedes stehen: *diu gezelt* 1455, 1, *die si gesâhen* 1463, 3, *habet ir* 1517, 4, *zwiu* 1522, 1, *wan des küneges* 1525, 3 neben den leichteren: *wie ir* 1485, 3, *ja en-* 1470, 1, *si be-* 1481, 4, *des en* 1498, 1, *do ge-* 1514, 2, *ern* 1516, 4 (2 Mal).

Das 36 Strophen umfassende Gelpfratsabenteuer zeichnet sich durch besondere Reinheit aus, es hat keinen schweren, sondern nur 15 leichtere oder ganz leichte Auftakte: *si ver-* 1548, 4, *dazz* (*deiz* B) 1552, 3, *da der* 1558, 1, *oder* 1558, 3, *ich er-* 1533, 1, *ich en-* 1543, 3. 1563, 1,

des en- 1540, 1, *der en-* 1553, 3, *do er-* 1550, 2, *irn* 1556, 3, *dies* 1556, 4, *da ge-* 1562, 4, *do be-* 1553, 1, *si be-* 1564, 1.

Im fünfzehnten Liede steht ein schwerer Auftakt: *man beschiet* 1619, 1 neben zwei leichten: *si ge-* 1609, 1, *des en-* 1609, 1; im sechzehnten nur zwei leichte: *ja en-* 1705, 4. 1706, 4; in der Fortsetzung von XVII: *ir vernemet* 1794, 4 neben *irn* 1794, 1, *ezen* 1794, 4, *ê es* 1846, 2, *done* 1828, 1, in XVIII: *ist er inder* 1892, 3, *in erner* 1892, 4, *ine kundez* 1893, 4, in XIX: *in der grœzisten* 1964, 2.

FEHLENDE SENKUNG.

Ich beschränke mich auch hier auf den am meisten charakteristischen Fall, wo Hebung und Senkung auf einem einsilbigen Worte stehen.

Elftes Lied. I. Auf der ersten Hebung, auch im achten Halbvers: *mit* [*rehter* BC] *wârheite jehen* 1097, 4, [*dô* B] *niht langer* [*ge-* D] *haben* (*haben keiner slaht* Jh) *rât* (in C die ganze Zeile geändert) 1102, 4. Sonst a) ohne Auftakt: *mit* [*dem* g] *ir* (*allen irm* D) [*in-* JhC] *gesinde* 1227, 2; b) mit Auftakt: *dô* (*sô*) *sprach* 1095, 1. 1098, 1. 1149, 2, *si suln* (*sulen* B, *muezzen* Jh) *sîn* 1118, 4, *si getuot uns* (fehlt C) [*noch* BdJh] *vil leide* 1150, 3, *jâ wirt ir dâ* (*da* fehlt B) *diende* (in C geändert, vgl. 505, 4) 1150, 4, *sam ê bî ir* (in C geändert) 1187, 3, *des muos ich zer* (*von der* C) *werlte* 1188, 3, *ez wart ouch den* 1214, 2. *jâ fuort ich von* (in C geändert) 1219, 2. II. An zweiter Stelle a) der ersten Vershälfte: *bin* [*ein* BC] *heiden* 1085, 2, *sprâchen* [*aber* BC] *die snellen* 1086, 1, *seite ez* (*saget ez* B) *dem künige* 1115, 3, *si* [*so* Jh] *rîten* (*gesendet sîn* C) 1118, 3, *geste* [*hie* BC] *sô gerne* 1124, 4, *und Gêrnôt* 1126, 2, *und Volkêr* 1128, 2, *gelebte doch nimmer* (in BC geändert) 1187, 4; b) der zweiten Vershälfte: *toufes niht* (*nine* BC, *nicht en* D) *hân* 1085, 2, *rûmen daz* (*dizze* C) *lant* 1095, 1, *dienst* (*dienest* BC) *sîn* 1136, 1, *unde niht anders* (*anderes* B) [*für-* Jh] *baz* 1182, 4.

In den überleitenden Strophen und der Fortsetzung: I. An erster Versstelle a) ohne Auftakt, ein Mal in der achten Halbzeile: *an* [*den* BC] *Gotelinde munt* 1252, 4 in

einer Pilgrimsstrophe, ausserdem: [*und* D] *sie îlten balde* [*un sêre* g] (*si îlten gegen den* B, *s. i. gegen den gesten* CHJh) 1236, 3, *ûf zuo der Ense* 1241, 2; b) mit Auftakt: *daz liep* [*vil* BC] *wol* 1273, 2. II. An zweiter Stelle a) des dritten Halbverses: *eine burc* [*vil* BC] *wîte* 1272, 2, b) vor der Schlusshebung: *trôste den muot* 1240, 4.

Im zwölften Liede nur mit Auftakt an erster Versstelle: *mit zwelf hundert* 1286, 1, *mit drin* (*drien* J) *tûsent* (*mit tusent helden* C) 1286, 2, *eins suns* (*sunes* CDJh) *was* 1327, 3: lauter Worte, die auch zweisilbig gesprochen werden könnten.

Im dreizehnten Liede häufen sich die Fälle I. An erster Versstelle, einmal auch im letzten Halbvers: *iu eime widerseit* 1400, 4, sonst a) ohne Auftakt: [*beide* D] *spât* [*e* B] *unde* 1335, 1, *dort welle* (BC umgestellt) 1359, 2, *dort* (*belîben* BC) *bî dem* 1360, 3, *dienst unde* 1366, 1. 1394, 2, *unz* (*unze* BC) *daz si* 1371, 3, *vroun Kriemhilte* 1392, 4, wo zwei Senkungen hinter einander fehlen, *vriunt* [*her* D] *Hagene* 1403, 2; b) mit Auftakt: *swâ liep unde* 1342, 2, *dô sagt* (*saget* D, *sagte* CJ) *man* 1370, 3, *si hât iuwer* 1372, 3, *den wart ez* 1375, 2, *dô sprach* 1391, 1. 1429, 1, *sô sult ir* [*hie* BC] *belîben* 1403, 3, *so lât mans iuch* (*doch* A, *man iuch si* DJh) 1426, 3, [*er sprach* B] *er kom zuo der* (*zer* B) 1440, 1. II. An zweiter Stelle a) der ersten Vershälfte: *bræhte dar zuo* 1335, 2, *Ezel der* (*rîche* fehlt in A) 1388, 2, *unz* (*unze* C, *ir biz* D, *hinz* Jh) *morgen* 1426, 3; b) der zweiten Vershälfte: *golt alsô* 1367, 4, *Tronje der degen* 1404, 1, *daz mær ouch* (*ouch daz mære* BC) *bekant* 1435, 4, *helt* [*vil* B] *guot* 1442, 3. sowie vor der letzten Hebung der Strophe: *ze Gunthere dô* (*dô ze G.* BC) *sprach* 1371, 4, *hiezen* [*do* D] *daz* (*iz da* B) *sagen* 1374, 4, *schieden von* [*in* C] *dan* 1382, 4, *wâgen den lîp* 1408, 4.

Auch in den Interpolationen des vierzehnten Liedes fehlen die Senkungen häufig, besonders I. An erster Versstelle, auch in der achten Halbzeile, ohne Auftakt: *in* [*daz* BC] *Guntheres lant* 1482, 4, *hie dishalp* ([*al-* D] *eine* [*hi* D] *disehalp* BC) *der fluot* 1491, 4, mit Auftakt: *der helt muoz hie* (ausser B ändert jede Handschrift auf eigene Weise) 1547, 4. Sonst a) ohne Auftakt: *vogt von dem* 1468, 2. *daz iuwer*

1482, 2, *hin* (so AD) *über lant* (A zieht, wie die gemeine Lesart, *wîsen* in diese zweite Vershälfte hinüber, aber da *hin* gesichert erscheint und nicht *wîsén* betont werden darf, ist Lachmanns Lesung anzunehmen) 1534, 1, *leit unde* 1540, 2, *helt* [*her* DC] *in dîn* 1545, 2, *unz daz diu* (so B, *disiu* A, *di here* D) 1564, 2, *durch* [*den* BC] *sînen* 1566, 1; b) mit Auftakt: *diu truoc man* 1454, 2, *dô sprach* 1481, 1. 1482, 1. 1498, 1. 1531, 3, *ez muos* [*et* D] *alsô* 1482, 1, *noch stuont allez* 1491, 4, *desen mac niht* 1498, 1, *zwiu tuot ir daz* [*her* D] 1522, 1, *ich tuonz* (*tun iz* BH) *ûf* 1523, 1, *der lîp was* (*was d. l.* Heg) 1531, 2, *diu ros* [*diu* BC] *sult* 1533, 2, *dô sluoc ich den* (*dînen* C) 1544, 3, *ich bôt im ze* (*mîne* C) *miete* 1545, 1, *dazz fiur* (*fiwer* B, *fiure* C) 1552, 3, *wir suln wider* 1557, 2. II. An zweiter Stelle a) der ersten Vershälfte: *sprach Hagne* 1470, 1, *hie* (*uber* D) *verge* 1490, 2, *ê* [*da* BC] *seiten* 1514, 3, *Hagne von Tronje* 1547, 3, *nâch hellen* 1556, 2, *vlorn viere* 1559, 1, *unz* (*unze* B, *bis an den* D) *morgen* 1560, 4, *friunt Hagene* 1565, 1, *iu* [*da* D] *bî wære* 1565, 2, [*alsô vil* [*der* DJh] *recken* 1568, 3], b) selten vor dem Reim: *dô sprach* 1507, 2, falls nicht *balde er* mit Hiatus zu lesen, sowie vor der Schlusshebung: *verlorn den* (*sînen* BC) *lîp* 1514, 4, *vliesen den lîp* 1520, 4.

Aus den übrigen Liedern stelle ich die Fälle kurz unter den eingeführten Rubriken zusammen.

Aus dem fünfzehnten Liede: I a) im achten Halbvers: *vil* [*harte* BC] *vrœlîchen sint* 1641, 4, ausserdem: *daz ez den helden* (*des heldes mâgen* BC) 1620, 4; b) *der saz dô* (*der dâ saz* Jh) *genuoc* 1609, 3, *den schilt hiez* 1641, 1. II a) *her widere* (in C geändert) 1609, 2, *sol* [*ge-* BC] *füegen* 1618, 1, *neic* [*do* BC] *Gunthêr* 1634, 4, *bôt Hagnen* (in C geändert) 1635, 1.

Aus dem sechzehnten Liede: I a) *vier hundert* [*sneller* BC] *recken* 1707, 2; b) *swie starc* (*starche* C) *und* 1706, 1, *ensult ir die* (in Jh geändert) 1706, 4.

Aus der Fortsetzung des siebzehnten Liedes: I a) *wârn* (*waren* Jh, *di warn* BD, *die zugen* C) *niht enein* 1789, 2; b) *si wârn* (*waren* BJ) *von den* 1789, 4, *diu ros* [*diu* BCD] *zôch* 1834, 2. II b) *reken* (*ir guoten r.* D, *ir küenen*

helde her Jh) *vil* (*alsô* C) *hêr* 1794, 3; vor der letzten Hebung: *nâhet der tôt* 1793, 4.

Aus dem achtzehnten: I b) *wie sît ir sô* 1892, 1; II a) *swern solde* 1893, 4. In der Uebergangsstrophe zu XIX: II a) *mit Ezeln dem* (*mit der Hunen* C) *künige* 1956, 3; b) *allen* (*ir wilen unt* C) *ir* (*iren* BJh) *muot* 1956, 3.

Aus dem neunzehnten: II b) *er kom gesunt* (*gesunder* BCD) *wol* (*do kom er wolgisunt* J) *derfür* 2021, 4.

Aus dem zwanzigsten: II b) *helt tôt* 2151, 2.

TONLOSES E

steht in kurzer Silbe auf der Hebung bei folgendem stummen *e* der Senkung: etwa 67 mal vor dem Schluss der Strophe, ohne Unterschied der Vertheilung, ausserdem 7 mal in dem Namen *Etzelen*. Sonst noch in XI: *ensliezen began* 1210, 3, *âne getân* 1216, 3, in XIII: *kunden gesehen* 1391, 2, in XIV: *hôhe gemuot* 1491, 3, in XVII: *anderen* 1745, 4.

ZWEISILBIGE SENKUNGEN.

In XI: *dâ ze der* 1102, 3, *schiere vernomen* 1128, 2, *hende genomen* 1190, 2.

XII: *kunde gesîn* 1291, 3, *Ezele* 1314, 4, *kunde der* 1327, 4.

XIII: *wæne der* 1334, 1, *dike daz* 1337, 1, *welle bestân* 1359, 2, *Ezelen* 1372, 2, *vrâgte der* 1381, 2.

XIV: *unser deheines* 1529, 2, *schierlîche bestân* 1531, 4, *neigeten* 1548, 1, *wæne versmâhet* 1565, 1.

XVII Forts.: *Hagne begunde* 1788, 2.

Von diesen bilden 1190, 2. 1291, 3. 1359, 2. 1531, 4 die letzte Senkung des Verses. Sonst zeigt

DIE LETZTE SENKUNG

im elften Liede ziemlich strenge Einsilbigkeit. Es begegnen nur *ir* als Gen. (1084, 4. 1211, 2) und Dat. Sing. (1226, 1), *rîter* 1088, 1, *wætlîcher* 1095, 4. 1227, 4, *kristenlîcher* 1202, 1, *zeinem man* 1201, 3; *Gunthers* 1141, 3, *anders* 1182, 4.

In der Fortsetzung: ausser *der* 1233, 2, *rîter* 1237, 3, *Beier* 1235, 1. 1236, 3 noch *nifteln schiet* 1270, 1.

In XII: ausser *ir* 1286, 1, *der* 1303, 1, *Ezeln* 1288, 4 und *ritters* 1292, 4 auch *vil* 1297, 3.

In XIII finden wir sogar *für* 1330, 3, *dar* 1335, 2. 1440, 2 und *wol* 1428, 2 neben den üblichen *ir, der, aller, rîter, Beier, kurzer* und *von*.

In XIV: *dar* 1454, 2, *vil* 1490, 3. 1499, 2 und *dem wege* 1556, 1 neben *ir, der, sîner, im, Beier, gewâfent* 1534, 4. *liefens* 1551, 3.

In XVI: *ir*, in der Fortsetzung von XVII wiederum eine Reihe sonst ungebräuchlicher Fälle: *wol* 1789, 1, *unt* 1793, 1, *vil* 1794, 3. 1832, 3 neben *im* und *der*.

FREIERE BETONUNG.

In XI auf dem ersten Versfuss nur: *Rûmólt der* 1228, 2 und *der bischóf mit* 1238, 1, sonst: *Burgonde* 1096, 1, *unmüezec* 1210, 1. 1241, 3, *nahtselde* 1228, 3, *Tuonowe* 1228, 3.

In XII: ausser *Dietrîch* 1292, 2 immer auf dem ersten Versfuss: *Criemhilde* 1298, 4, *Rüedigêr* 1304, 4; *wontén si* 1327, 2, *Ortliep wart* 1328, 3.

In XIII auf dem ersten Versfuss: *alsô noch* 1331, 2, *Gunthér und* 1349, 3. 1370, 4. *niwán sîn* 1367, 4, vgl. *diuht éz si* 1344, 2, *rîch únd sô* 1374, 1, sonst: *hêrlîcher* 1373, 2 *Burgónden* 1435, 2, *Swemlîn* 1439, 1.

In XIV: ausser *unmüezec* 1454, 3 und *Volkĕr* 1524, 2, immer auf dem ersten Versfuss: *untrœstet* 1469, 2, *niwán* 1482, 3. 1529, 3, *nimmér* 1529, 3, *Gunthér und* 1547, 2. Ebenso in XVI: *alsô* 1689, 1, *Volkêr der* 1706, 3, XVII Forts.: *mîné vil* 1793, 1, *dannóch der* 1824, 4, (vgl. *die drî* 1828, 1) und XX: *Gunthér und* 2151, 1 stets bei überladenem ersten Versfuss.

SYNCOPE.

In XI: *hôhsten* 1084, 3, *diente* 1141, 4, *diende* 1150, 4, *trehen* 1168, 3, *sagt* 1182, 3, *zeigten* 1225, 4, *weinens* 1182, 4, *under* 1190, 2, *teiln* 1211, 2, *Gîselher* 1230, 3.

In XII: *eins suns* 1327, 3.

In XIII: *trehen* 1334, 4, *dran* 1358, 1.

In XIV: *ein buoc* 1490, 3, *nemt* 1499, 2, *füert* 1499, 3, *wâfent* 1528, 3, *wârn* 1536, 4, *vliesen* 1520, 4, *vlorn* 1559, 1, (*dazz* 1552, 3, *endz* 1563, 2).

In XV: *seltẹn* 1634, 3, in XVII Forts.: *sîns* 1808, 3 und in XVIII: *reckẹn* 1902, 4.

APOCOPE.

In XI: *bereit man* 1102, 3, *dar ab* 1113, 4, *gehôrt diu* 1214, 1, *fuort si* 1226, 1; *fuort ich* 1219, 2.

In XI^b: *fuort diu* 1233, 4, *fuort man* 1234, 3, *wætlich* 1272, 4, *dâ mit* 1240, 4.

In XII: *freut sich* 1297, 4, *mit arbeit* 1304, 2, *zer hôhzît* 1314, 2, *teilt diu* 1324, 2, *wæn* 1303, 4.

In XIII: *Kriemhilt* (Dat.) 1334, 1, *brâht die* 1431, 2, *zer hôhzît* 1439, 2, *redet* 1439, 4; *wand ich* 1342, 4, *diuht éz* 1344, 2, *sô wolt ér* 1388, 4 (letztere auf Auftakt und erster Hebung); *swenn ir* 1346, 1, *wær nie* 1389, 2.

In XIV: *hôrt man* 1556, 2, *wæn im* 1507, 4, *unser* 1543, 2, *schiltvezzel* 1505, 1.

In XV: *sichert dâ* 1619, 2, in XVII Forts.: *kunstlîch* 1828, 3, *antwurt* 1846, 4, in XVIII: *ander* 1893, 2, in XX: *wærlîch* 2044, 4, *mit jâmer* 2162, 4.

HIATUS.

Unregelmässiger sind nur die ersten Lieder, während die letzten sich auf den üblichsten Fall beschränken.

XI hat: *gedâhte in* 1188, 1 (*wânde ez* 1211, 2), XIII: *dike an* 1333, 2, XIV: *vaste über* 1490, 1, *brâhte über* 1514, 1, *lande an* 1522, 3, *küene unde* 1521, 4, *stîge unde* 1534, 3, XV: *meide und* 1609, 3, *bürge unde* 1619, 1. XVI: *küene unde* 1741. 4, XX: *küene unde* 2150, 4.

CAESUR.

Gereimte Cäsuren finden sich etwa in gleichmässiger Stärke in den Interpolationen fast aller Lieder, und zwar in XI *rîche : lîchen* 1094, 1. 2, *-lîche : rîche* 1105, 3. 4, 1111, 3. 4; in XI^b *recken : recken* 1261, 3. 4; in XIII *gerne : gerne* 1358, 3. 4, *mære : videlære* 1372, 1. 2, *-lîche : lîche* 1376, 3. 4,

rîche : -lîche 1400, 1. 2, [*Rîne : Pilîgrîne* 1435, 3. 4], in XIV *handen : landen* 1470, 3. 4, *-lîchen : -lîchen* 1495, 3. 4; im Gelpfratsabenteuer nur *zîten : rîten* 1537, 1. 2, in XV *Gunthêren : êren* 1634, 1. 2, in XVI *gedinge : ringe* 1705, 3. 4, in XVII *mære : swære* 1681, 3. 4, in der Fortsetzung *rîchen : -lîchen* 1793, 3. 4, *wunden : funden* 1796, 3. 4, *küniginne : inne* 1846, 1. 2, in XVIII *gesunden : wunden* 1893, 1. 2; *-lîchen : geswîchent* 1964, 1. 2 in XIX ist wol nicht hierher zu rechnen.

Nennenswerthe Verkürzungen auf der Cäsur sind: in XI *islîchem* 1112, 2, *diende* (für *dienende*) 1150, 4, *weinens* 1182, 4, *jâmers* 1168, 2, in XIII *jâmert* 1337, 1, in XVI *schiltvezzel* 1505, 1.

Stumpfe Cäsur, worunter in XIII *getürstigen* 1403, 4, findet sich ziemlich häufig, besonders bei Namen.

DIE REIME

zeigen in folgenden Fällen bemerkenswerthe Ungenauigkeiten: in XI *an : man* 1150, 3. 4, *dan : gân* 1182, 1. 2, *: man* 1227, 3. 4, *vil : wil* 1215, 3. 4. 1219, 1. 2, *sîn : in* 1192, 3. 4, *dan : gezan* 1226, 1. 2, *Hagene : degene* 1129, 1. 2.

In XII: *man : dan* 1294, 1. 2.

In XIII: *dran : gewan* 1358, 1. 2, *dan : man* 1365. 1373. 1431, *: getân* 1431, 3. 4, *an : enphân* 1428, 3. 4, *Hagene : degene* 1403, 1. 2. Ferner rührender Reim in 1388, vier gleiche in 1414 und 1431.

In XIV: *an : man* 1454, *: bestân* 1553, *dan : lân* 1463, *: man* 1521. 1552. 1554. 1555.

In XV: *dan : gân* 1641, in XVI *Hagene : degene* 1740, welches auch in XVII Forts. 1825 (woselbst noch *hân : dan* 1834) und XX 2162.

Der verschiedenartigen Herkunft der Zusätze halber begnüge ich mich damit, auf einige Hauptunterschiede zwischen ihnen und den betreffenden alten Liedern aufmerksam zu machen.

Zweisilbiger Auftakt ist in den Zusätzen des elften Liedes sehr viel häufiger (1 : 43 gegenüber 1 : 66 des alten Liedes), um mehr noch in denen der Fortsetzung (1 : 22

gegenüber 1 : 56), während er in XII um eine Kleinigkeit reiner ist (1 : 45 gegenüber 1 : 42). in XIII wird er abermals unreiner (1 : 29 gegenüber 1 : 45), ebenso ist er es in XIV (1 : 53 gegenüber 1 : 100) mit Ausnahme des Gelpfratsabenteuers, welches keinen einzigen Fall aufweist. Auch in den Interpolationen der Fortsetzung von XVII findet sich nur ein einziger (1 : 120 gegenüber 1 : 39 der älteren Theile).

Entsprechend verhält es sich mit der Ausfüllung der Senkungen. In den Zusätzen von XI ist das Verhältniss = 1 : 13 gegenüber 1 : 18 des alten Liedes, in XI^b 1 : $9^1/_3$ gegenüber 1 : 28. in XII dagegen 1 : 68 gegenüber 1 : $8^1/_2$, in XIII 1 : 13 gegenüber 1 : $10^1/_5$, in dem ersten Theile von XIV 1 : 8, im Gelpfratsabenteuer 1 : $10^2/_7$ gegenüber $5^3/_5$ des Liedes, in XVII Forts. sogar 1 : 20 gegenüber 1 : $8^1/_3$.

Aehnliche Unterschiede treten bei der Syncope (Fälle wie *Gîslher, teiln, seltn, reckn* sind in den echten Liedern unerhört) und Apocope, und wiederholt auch bei den übrigen Erscheinungen hervor, was sich aus unseren Zusammenstellungen bequem entnehmen lässt.

Wir wenden uns nunmehr zu der kritischen Betrachtung der Interpolationen.

Das elfte Lied hat sehr zahlreiche Zusätze erlitten, nach Lachmanns Annahme 59 Strophen. Sie sind fast durchgängig sehr schwach; nur hie und da finden sich leidliche Strophen, wirklich gute nirgend. So gross aber auch der Abstand derselben von dem alten Liede ist, so schwierig bleibt es andrerseits, sie unter sich zu scheiden, was an mehreren Stellen doch absolut geboten erscheint.

So stimmen Strophe 1099 und 1102 weder zu den Anschauungen des Liedes (Lachmann S. 145), noch können beide von demselben Verfasser sein, da Rüdiger 1099 ankündigt, dass er in 24 Tagen abreisen wolle, während er nach 1102 bereits nach 7 Tagen sich auf den Weg macht. Wie diese beiden Strophen ist ferner auch die ganze, scheinbar zusammenhängende Gruppe von 1094—1099 nicht einheitlichen Ursprunges, da Rüdiger und Etzel in 1094 und 1099 sich ihrzen, während Rüdiger 1096. 1097 den König ebenso wie in

dem alten Liede duzt; überdies erweisen sich 1094 und 1099 dadurch als zusammengehörig, dass die letztere Strophe die Antwort auf die erstere enthält, auf welche Etzel jetzt so ungebührlich lange warten muss. Auch in der Auffassung zeigt sich ein grösserer Wiederspruch zwischen 1094 und 1097. 1098: in 1094 ist Etzel höchst zweifelhaft, ob Kriemhild ihm *genædic* sein werde, während er 1098 thut, als brauche er eben nur zu fordern (*daz ich niht versmæhen die küniginne sol*). Wir dürfen danach wohl annehmen, dass 1094 und 1099 zunächst als Uebergangsstrophen zwischen 1093 und 1100 eingeschaltet, und später erst durch den neuen Zusatz 1095—1098 getrennt wurden, wobei dann auch die ursprüngliche Anknüpfung in 1099, 1 leise geändert sein wird (vermuthlich *daz wil ich iu sagen* in *sô wil ich iu daz sagen*). Man könnte nun weiter noch 1095 – 1098 zertrennen wollen, da Lachmann mit Recht bemerkt hat, dass 1097. 1098 ursprünglich für einen anderen als ihren jetzigen Platz berechnet waren (nach 1090) und nur durch Versehen, bei Einschaltung der neuen Zusätze hierhergekommen seien (Anm. S. 144). Aber dies dürfte schwerlich berechtigt sein: denn da es jedenfalls der Verfasser von 1095. 1096 gewesen ist, der die beiden folgenden Strophen hier eingeordnet hat, so ist es doch unwahrscheinlicher, dass er sie aus einem bereits festgewordenen Zusammenhang losgelöst, als dass er seine eigenen neuen Zusätze nicht getrennt, wie er es ursprünglich beabsichtigte, sondern zusammen an derselben Stelle eingeschaltet hat.

Wir wollen nun den Verfasser von 1094. 1099 mit A, den von 1095—1098 mit B bezeichnen und beiden weiter nachzuforschen suchen.

Dem Interpolator A lassen sich von hier aus mit einiger Sicherheit nur noch wenige Strophen zuweisen. Da derselbe in 1099 Gotelinde, Rüdigers 'liebe Frau', einführte, wird er es auch gewesen sein, der 1105, 4 1106, 3 wieder auf sie und ihre 'liebe Tochter' hinwies, und der die folgenden auf sie bezüglichen Strophen 1111—1113 gedichtet hat. Der Interpolator B, der ja schon 1102, 3 die ganze Ausrüstung mit kurzer Wendung in Wien anfertigen liess, würde überdies

schwerlich noch die spätere, drei Strophen füllende Beschenkung in Bechelaren nachgebracht haben.

B dagegen wird die im Widerspruch zu 1099 stehende Strophe 1102 angehören; es lässt sich dadurch nicht nur jene Schwierigkeit ausgleichen, sondern 1095, 2 *wir müezen ê bereiten wâfen und gewant* scheint sogar direct auf 1102, 3 *bereit man in die wât* hinzudeuten; dabei haben 1097 und 1102 das gemeinsame metrische Kennzeichen, dass in ihnen an erster Stelle des letzten Halbverses Hebung und Senkung, ohne Auftakt, auf einem einsilbigen Worte (*mit* und *niht*) stehen. Aber wir können den Interpolator B an seinen Eigenthümlichkeiten noch eine Strecke weiter verfolgen. In 1097 nahm er auf ein wenig bekanntes und wenig beglaubigtes sagenhaftes Ereigniss Bezug, dass Siegfried einmal am Hunnenhofe bei Etzel gewesen, wovon auch der Verfasser des Biterolf fabelt (Grimm Hds.[2] S. 43). Aehnliches berichtet Str. 1129, nach der Rüdiger in früheren Zeiten den Burgundenkönigen und dem Hagen besondere Dienste geleistet haben soll (Hds. S. 88). Somit dürfen wir wohl die Anspielung auf Hagens früheren Verkehr am hunnischen Hofe in 1141 demselben Verfasser zuschreiben. Und wie dieser in 1102 Etzels Hof aus anderweitiger Kenntniss nach Ungarn verlegte, wird er auch 1231 den sonst unbekannten Ort Vergen eingeschaltet haben, der wahrscheinlich in irgend einer Sage wichtig gewesen ist (Lachmann S. 162). Er dehnte weiter sein Interesse auf eine Reihe sagenhafter Persönlichkeiten aus, die im Liede selbst nicht eingebürgert waren. In der 1129 vorhergehenden Strophe 1128 werden von ihm ausser Giselher und Gere noch Dankwart und Volker, ferner in den 1231 benachbarten und, wie mir scheint, mit ihr zusammenhängenden Strophen 1227 ff. Gernot, Ortwin, Rumolt neben Gunther, Giselher und Gere, endlich Ortwin von Metze noch einmal allein in 1124 aufgeführt, sodass wir dieser Gruppe naturgemäss auch die letzten Namenstrophen (1088. 1126. 1227—1231) anreihen werden.

Alle diese Zusätze sind nicht die schlechtesten, lange nicht

so schlecht als die meisten übrigen des Liedes, welche auch ihrerseits eine ziemlich geschlossene Gruppe bilden.

Den festen Kern derselben erkennen wir in den geistlichen Strophen, welche meistens Etzels Heidenthum und Kriemhilds Christenthum einander gegenüberstellen: 1084—1086. 1186 bis 1188 nebst 1190 (*ze rehter messezîte*). 1201—1203 (vgl. die hier sich wiederholenden *waz ob?* 1086, 1. 1202, 3 und in X *waz ob got gebiutet?* 997). 1221 mit Kriemhilds *ophergold* das für Siegfrieds Seelenheil vertheilt wird. Mit 1221 hängt wieder der grosse Beschenkungsversuch von Kriemhild an Rüdigers Mannen nebst der zweiten Schatzberaubung der Königin durch Hagen und Gernot 1210—1219 unmittelbar zusammen. Inhaltlich ist dieselbe etwas konfuse und im Zusammenhang des alten Gedichtes merkwürdig ungehörig, da Hagen sich nach dem Verlauf des Verwandtenraths aller Rachepläne entschlagen musste. Auch Gernot wird dabei nicht so wohlwollend dargestellt als sonst in den Interpolationen, was der Verfasser freilich einigermassen auszugleichen sucht, indem er 1214 den guten Willen der drei Könige besonders hervorhebt. Sonst aber passt die Episode recht gut zu unseren geistlichen Strophen, da grade der Verfasser der letzteren einen sehr lebhaft ausgebildeten Sinn für Geld und Geldeswerth verräth (vgl. *iwer michel guot* 1086. 2, *golt silber unde wât* 1187, 2, *alliu rîche* 1188. 4. *ir ophergoldes noch wol tûsent marc* 1221. 1 und *si wolte machen rîche* 1210, 4, *golt* 1211, 1. 1212, 2. 1215. 1. 1217, 2, *schatz* 1212, 4, *rîhtuome* 1216, 2).

Weiter sind einige dieser geistlichen zugleich Trösterstrophen, in denen Ute nebst den beiden jüngsten Söhnen die Schwester theilnehmend berathen: 1186. 1190. 1203; daher dürfen wir die analogen 1159 und 1182 demselben Autor zuschreiben, und ebenso die letzte Utestrophe, welche uns von dem Abschiedsschmerz der 'reichen' Fürstin und von der Abreise von 100 'reichen, schöngekleideten Mägden' berichtet (1225, 3—1226, 2). Wer hier die Mägde der Kriemhild einführte und sie bereits 1210 fünfthalb Tage schneidern liess, hat sicherlich auch 1168 ihre 'schönen Mägde' angebracht und 1194, in einer mittelst verlängerter Satzconstruction fortgeführten Strophe, den Rüdiger darauf

hinweisen lassen, dass Kriemhild durch ihr Trauern nur ihre Schönheit verderbe. Derselbe Dichter wird ferner in der ebenso angeknüpften Strophe 1135 das weibliche Ingesinde der Helche eingeflochten und 1137 uns von Helchen Schönheit erzählt haben. Beide Strophen sind, ebenso wie 1136, auffallend schwach, und es liegt nahe, ihnen noch die letzten elenden hinzuzugesellen: 1147. 1149—1151, welche sich überdies mit den Trösterstrophen näher berühren, und 1191, 3—1192, 3, wo wiederum eine Strophe in die andere hinübergeleitet ist.

So bliebe nur noch eine in sich zusammenhängende Gruppe unterzubringen: 1115, 3—1116, 2 (wieder mit syntactischer Verlängerung) nebst 1118. 1119, welche von der reichen Ausstattung und von den reichen und guten, kunstvoll zugeschnittenen Kleidern der Boten berichten. Wir könnten schwanken, ob wir sie unserem Verfasser oder dem Interpolator A wegen der überaus nahen sachlichen Berührung mit 1113 zuschreiben sollen, da in B diese Gegenstände nirgend specialisirt werden. Aber die Entscheidung wird uns erleichtert durch den Umstand, dass der Interpolator A und jener geistliche Dichter zweifellos identisch sind: bei ihnen lauten nicht bloss die beiden Halbzeilen 1085, 1 und 1094, 1 gleich, sondern beide schildern auch Etzels Hoffnungen auf Kriemhild in demselben zweifelhaften Lichte. Weiter erinnert nicht nur *got sol iuch bewarn* 1094, 2, sondern auch *sô helde varent rîche, sô sint sie hôhe gemuot* an die oben erwähnten Vorstellungen und Wendungen.

Mithin dürften dem Interpolator B im Ganzen 16, A der Rest von 43 Strophen angehören. Wer von beiden als der ältere zu betrachten ist, hängt lediglich an der S. 303 erörterten Stelle und lässt sich nicht mit völliger Sicherheit entscheiden.

In der Folge erneuern sich die Schwierigkeiten. Denn wenn die Zusätze in XI bereits schlecht waren, so sind es die kommenden noch mehr, so dass für sie nicht noch an denselben Verfasser gedacht werden kann. Dies gilt nicht nur von den zu XI[b] überleitenden beiden Strophenpaaren 1233. 1234 und 1240. 1241, sondern auch von dem ebenso wie diese syn-

tactisch verknüpften Paare 1272. 1273, welches den alten Widerspruch zwischen XI^b und XII in seltsamer Weise auszugleichen sucht. Und Str. 1261, die siebente dieses Abschnittes, mit ihren Cäsurreimen etc. steht mit den anderen auf gleicher Stufe.

Ob derselbe Autor auch, wenigstens bis zu dem Aventiurentitel vor XIII hin, noch das zwölfte Lied interpolirt hat, ist mehr als fraglich. Wenigstens berechtigt nichts zu dieser Annahme, und die metrischen Kennzeichen sprechen sehr ausdrücklich dagegen. Ebensowenig erscheint eine Auftrennung der Zusätze in XII geboten, da die vereinzelten besseren Strophen mit den auffallend schlechten, wie 1297. 1298 oder 1303. 1304, ziemlich eng zusammenhängen. Höchstens mag 1281 mit ihrer positiven Ortsangabe und ihrem auch in den Interpolationen entschieden absichtlich gemiedenen Vorausdeuten auf das spätere Unheil, von den übrigen abzusondern sein.

Dem Interpolator von XI^b, weniger demjenigen von XII, eignet eine grosse Unbeholfenheit des Ausdruckes, welche darauf zu deuten scheint, dass derselbe nicht mehr recht an die strophische Form, sondern bereits an Kurzzeilen gewöhnt war. Denn er versteht es in sehr geringem Masse, einen Satz durch die Langzeile zu strecken, die er wiederholt in störender Weise zerreist oder verlängert. So ist auch syntactische Verknüpfung zweier Strophen bei ihm das Reguläre, ebenso wie bei dem Verfasser der Piligrimsstrophen. Sogar die beiden flüchtigen Aventiurentitel vor 1230 (den vielleicht schon der Interpolator B von XI setzte) und vor 1276 lassen einen deutlichen Unterschied zu den weitläufigen und sorgfältigen der vorhergehenden und der folgenden Abschnitte erkennen.

Die in den Zusätzen von XII neu eingeführten Personen sind zum Theil aus dem elften Liede und dessen Fortsetzung entnommen; so der in dem Liede selbst nicht eingebürgerte Rüdiger, welcher als Ceremonienmeister in recht abgeschmackter Weise beschäftigt wird. Auch die Bezeichnung Etzels als *Botelunges kint* 1312, 2 weist deutlich auf 1254, 2 zurück, da sie in der Not nur an diesen beiden Stellen begegnet, ebenso wie das *Osterlant* 1281, 1 auf 1269, 2. Andere

stammen aus den folgenden Liedern: aus dem dreizehnten Werbel und Swemlin 1314, aus noch späteren die amelungischen Helden, wie Gibeke und besonders der in dem Liede unursprüngliche Blödel (1286. 1291. 1313). Dabei ist zu beachten, dass die Zahl von Blödels Mannen in 1286 auf 3000 angesetzt wird, was nicht zu dem achtzehnten Liede stimmt, wo es nur 1000 sind (1858 vgl. 1847, 2 *alle die ich hân*), wol aber ganz genau zu 1817, 1, einer älteren Strophe aus der Fortsetzung von XVII: ja die beiden Langzeilen 1286, 1 und 1817, 1 sind Wort für Wort identisch (vgl. auch 1294, 2 und 1815, 4). Da die übrigen Angaben sich nicht widersprechen, so werden wir wol annehmen dürfen, dass dem Interpolator von XII die Fortsetzung des siebzehnten Liedes bereits bekannt war, was schon auf ein vorgerückteres Stadium der Liedervereinigung schliessen lässt. Dagegen ist zwischen 1324 und der letzten Beraubung der Kriemhild in XI ein Widerspruch zu konstatiren, da die Königin nach jener Darstellung hier unmöglich wieder *golt und ouch gewant, silber und gesteine* vertheilen kann. Wenn wir von 1281 absehen, so belaufen sich diese Zusätze bis zum Aventiurentitel vor XIII auf 14 Strophen.

Ueber die Interpolationen des dreizehnten Liedes bemerkt Lachmann S. 176: 'Die Zusätze sind in diesem Liede von so grossem Umfang und meistens so gut und geschickt, dass ohne mehr äussere Kennzeichen uns Manches entgehen könnte'. Dennoch wird er sie überall richtig erkannt haben. Nur sind sie wiederum von sehr verschiedenartiger Herkunft.

Aufmerksam werden wir zunächst bei einigen Strophen, die ein besonderes und sehr kräftiges Gepräge tragen, aber entschieden nicht für unser Lied gedichtet sind.

Dies ist mit 1340 der Fall. Nach den im Zusammenhang des Liedes unentbehrlichen Strophen 1347 f. ist die Situation, in der Kriemhild den Etzel bittet, ihre Brüder einzuladen, so gedacht, dass es am Tage geschieht und dass beide im Gespräch zusammensitzen. Ganz anders berichtet dagegen unsere Strophe:

Dô si eines nahtes bî dem künege lac,
mit armen umbevangen het er si, als er pflac
die edelen vrowen trûten: si was im sô sîn lîp.
dô gedâht ir vînde daz vil wætlîche wîp.

Für eine blosse Gedankenlosigkeit des Interpolators ist sie viel zu gut. Aber auch ihr Inhalt beruht auf alter und verbürgter Ueberlieferung, da die Saga Kap. 359 genau so berichtet: *þá er þat eina nótt, at hun mælte við Attila konung: 'Herra Attila konungr etc.'* und dann dieser Situation entsprechend fortfährt, dass Kriemhild nicht lange nachher (*eigi mikillu stundu siðar*) die beiden Boten zu sich kommen lässt, was Str. 1347, 4 wiederum der Situation des Liedes gemäss sofort (*sân zehant*) durch Etzel geschehen lässt. Die Strophe entstammt also wohl einem anderen, dasselbe Thema behandelnden Liede.

Demselben Verfasser dürfen wir vielleicht noch weitere gute und gehaltvolle Strophen zuschreiben, die gleichfalls in den Zusammenhang unseres Liedes nicht passen. So die beiden Giselher in den Mund gelegten des Verwandtenrathes 1403. 1404. Ihre Unursprünglichkeit innerhalb des Gedichtes ist einleuchtend, da Giselher dem letzeren nicht angehört, und da auch Rumolt in der folgenden Strophe (1405) keine Rücksicht auf Hagens trotzige Erklärung nimmt, dass er dennoch mitgehen wolle. Sonst aber sind die Strophen nicht schlecht, nur noch um einen Grad herber und höhnischer als die entsprechenden des Liedes.

Mit noch grösserem Rechte lassen sich Str. 1440. 1441 hierherziehen, welche über den Verwandtenrath Dinge aussagen, welche der Darstellung des Liedes ausdrücklich widersprechen (Lachmann S. 188). Von Hagen heisst es:

Er kom zuo der sprâche an einem morgen fruo:
lüzel guoter sprüche redet er dar zuo.
dô si die reise lobten her in Hiunen lant,
daz was dem grimmen Hagne gar zem tôde genant.

Die Strophe lautet straff und kräftig, und zeichnet sich, ebenso wie die folgende, vor der breiten Art der meisten

übrigen merklich zu ihrem Vortheil aus. 1439 dagegen ist sicher nur eine Verbindungsstrophe, welche die beiden nächsten in den Zusammenhang des Liedes einflechten sollte. In ihr tritt überdies ein gewisser Gegensatz zu der früheren Interpolation 1358—1360 hervor, indem nämlich Kriemhild sich erkundigt, was Hagen zur Einladung gesagt habe, anstatt zu fragen, wie nach jener zu erwarten gewesen, ob er auch mitkommen werde. Worüber Kriemhild dort zweifelhaft erscheint und was Ute besonders betreiben soll, wird hier als ganz selbstverständlich angesehen, nur fürchtet Kriemhild, dass Hagen die Könige auf einen bösen Empfang vorbereiten werde. Von demselben Verfasser wie 1439 ist endlich noch 1442 eingeschaltet, so dass wir im Ganzen 7 ältere Interpolationen erhalten würden.

Auch die meisten übrigen sind geschickt und fliessend, aber ziemlich breit, und ohne Kraft und Schwung. Unter ihnen bilden diejenigen, welche hauptsächlich von den freundlichen Empfehlungen, Begrüssungen und Gesprächen der Personen unter einander handeln, eine zusammenhängende Schicht, wobei auch Ute und sogar die im elften Liede vernachlässigte Brünhild gebührend berücksichtigt werden: 1342. 1344. 1346. 1358—1360. 1365. 1366. 1370. 3—1373, 2. 1374—1377. 1381—1384. 1391—1396. 1425. 1426. 1431, freilich in etwas stereotyper Ausdrucksweise (28 Strophen).

Die anderen, welche nicht dasselbe Thema variiren, scheinen mir um einen ganzen Grad schlechter zu sein, und ich wage deshalb nicht, sie demselben Autor zuzuschreiben. Den Stoff derselben bilden, wenn wir noch von der grossen einleitenden Partie 1329, 3 - 1338, 2 absehen, die Ausrüstungen (1349. 1414 mit 4 gleichen Reimen 1446) oder Beschenkungen der Boten (1428—1430. 1432), bei denen sich wieder die im Liede nicht vorkommenden Helden Giselher, Gere und Ortwin auszeichnen dürfen, obschon nur in einer nackten katalogisirenden Zeile. Auch 1408, worin Rumolt seine Speisen empfiehlt, hat eine ähnliche Tendenz. Andere suchen den sachlichen Widerspruch zwischen XIII und XIV auszugleichen (1412. 1418), noch andere sind

mit den Aventiurentiteln hineingekommen (1327. 1328. 1362. 1369. sowie die erwähnte Str. 1446); 1400 gehört inhaltlich zu 1334; 1388 und 1389 endlich sind so schwach, dass man sie keinem der beiden ersteren Verfasser zutrauen mag.

Wer nun den Aventiurentitel vor XIII setzte und die beiden Strophen 1327 f. hinzufügte, hat sicherlich den ganzen nächsten Abschnitt verfasst, da die Chronologie über die Lebensjahre der Kriemhild, die 1327 begonnen ist, in 1330 fortgesetzt wird. Er ist in sich durchaus gleichartig, und gibt nicht einmal Veranlassung zu so weitgehenden Umstellungen wie sie Wilmanns S. 42 vornimmt. Denn wenn es auch möglich ist, die Strophen zweckmässiger zu ordnen, als sie uns vorliegen, so lässt es sich doch nicht im Geringsten wahrscheinlich machen, dass sie wirklich so geordnet gewesen sind. Ich bezweifle vielmehr nicht, dass ihre jetzige Folge schon ihre ursprüngliche war, da zwar kein strenger logischer, aber doch ein nachfindbarer psychologischer Zusammenhang vorhanden ist, bei dem der Dichter nur nicht grade ausgeht, sondern immer seitswärts abspringt. Es fehlt dem Abschnitt eben 'an fester Haltung und rein durchgeführten Gedanken' (Lachmann S. 175).

Den Verfasser desselben haben wir bereits kennen gelernt: denn es ist kein anderer als der Interpolator A des elften Liedes. Darauf deutet der Umstand, dass wir hier wiederum eine Strophe mit derselben christlichen Tendenz finden wie dort mehrere (1335), in der Kriemhild ihren Schmerz äussert, dass sie einen Heiden zum Manne habe nehmen müssen; dass sie nunmehr ihrer Freude Ausdruck gibt über den einst (1187) erhofften, jetzt wirklich erworbenen Besitz (*ich bin sô rîche und hân sô grôze habe* 1336), der es ihr ermögliche, sich an ihren Feinden zu rächen, nachdem sie durch ihre Freigebigkeit gefügige Diener erworben; dass sie wieder ihre zärtliche Liebe zu Giselher, die in den Trösterstrophen von XI sich fortwährend offenbarte, sehr stark betont (1333). Mit diesem Zusammenhang muss dann aber die ganze jüngste Schicht in XIII dem Interpolator A zugeschrieben werden: es sind mit den Zusätzen in XI im Ganzen 56 Strophen.

Zurückdeutender Züge finden sich auch sonst noch manche, deren Verfolgung für die Komposition des ganzen Gedichtes von hoher Bedeutung wird.

Von den in XIII neu eingeführten Personen ist zunächst, wie schon Lachmann bemerkte, aus dem zwölften Liede die Herrat entnommen (1321 und 1329). Weiter zurück führen Ute, Giselher und Brunhild, welche letzere sogar in den Zusätzen des elften Liedes vergessen ist. Noch bedeutungsvoller wird uns Ortwin, der seit dem siebenten Liede lediglich in unechten Strophen des zehnten, elften und dreizehnten Liedes vorkommt, um darauf gänzlich zu verschwinden. Ursprünglich ist derselbe aber gewiss nur in den ersten Theilen der Sage (im ersten, dritten und siebenten Liede), wo er immer mit Hagen eng zusammengehörig erscheint, so lange Volker noch nicht auftritt. Von hier aus ist er deutlich erst in die späteren Abschnitte hineingetragen, und unsere Interpolationen beweisen dadurch, dass sie ihn immer noch zwischen den übrigen Helden vorführen, einen näheren Zusammenhang mit den früheren Liedern, der von XIV ab aufhört. Interessant ist es, dass nur der Bearbeiter der Handschrift C die Persönlichkeit des Helden weiter verfolgt hat. Ihm fiel die Abwesenheit desselben im letzten Theile auf, und er suchte sich zu helfen, indem er nach 1502 eine Strophe einlegte, in welcher er ihn erklären lässt: er wolle gleich Rumolt zu Hause bleiben und wünsche den übrigen glückliche Reise. Eine solche Darstellung ist aber bei Ortwins Charakter ganz unstatthaft. Denn dieser ist in der echten Sage vielmehr der eigentliche, etwas unbedachte jugendliche Heissporn, der in seinem Eifer noch von Hagen gezügelt werden muss. Dass alle diese Zusätze von demselben Verfasser herrühren, ist nicht nöthig und mir auch nicht wahrscheinlich. Gere (1428) entstammt indess wohl sicher dem elften Liede, während umgekehrt Dankwart, Volker und Rumolt in XI dem dreizehnten Liede entnommen sein mögen.

Wie die Namen lassen auch die sonstigen Anspielungen wiederholt einen Zusammenhang mit den früheren Theilen der Dichtung aufnehmen.

Weniger Gewicht möchte ich auf die fast wörtlichen

Berührungen legen, welche zwischen den schon interpolirten Liedern XI und XIII gelegentlich der Ankunft der hunnischen Boten in Worms hervortreten, weil gerade in der Beschreibung solcher Ankunftsscenen ein sehr starkes traditionelles Element nachweisbar ist. Doch bleiben die Uebereinstimmungen immerhin sehr bemerkenswerth, zunächst zwischen 1115, 3 f.: *man seite ez dem künige und den sînen man, dâ kœmen vremde geste. der wirt dô vrâgen began, ob ieman si bekande . .* und 1370, 3 *dô sagt man diu mære den künigen und ir man, dâ kœmen boten vremde. Gunther dô vrâgen began . . wer tuot uns daz bekant,* worauf beide Mal Hagen die gewünschte Auskunft gibt. Und wie dann in XI Gunther fragt: *wie si sich gehaben beide, daz sult ir mir sagen, Ezel unde Helche ûz der Hiunen lant* (1130, einer echten Strophe), thut er es auch in XIII (1377 und 1381, in der zweiten Gruppe der Interpolationen): *vrâgen er began, wie sich Ezele gehabte* und *wie gehabet sich Etzel . . und Kriemhild mîn swester ûzer Hiunen lant?,* worauf ihm der Bote erwidert: *ich tuonz iu gerne bekant* 1130, 4 oder *diu mære tuon ich iu bekant* 1381, 4.

Dagegen liegen in den jüngsten Strophen des dreizehnten Liedes sehr deutliche Anspielungen auf das zehnte Lied vor. In 1334 und 1400 wird directer Bezug genommen auf die Sühne, wie sie in X zwischen Gunther und Kriemhild zu Stande kommt. In 1334 bemerkte der Interpolator A: *ich wæne der übel vâlant Kriemhilt daz geriet, daz si sich mit friuntschefte von Gunthere schiet, den si durch suone kuste,* und 1400 lässt er Gunther betonen: '*mîn swester lie den zorn. mit kusse minneclîche si hât ûf uns verkorn . ., ez ensî et Hagne, iu eime widerseit*', wie es schon in der alten Strophe 1055 von X hiess: *si verkôs ûf si alle, wan ûf den einen man. in hete erslagen niemen, het ez Hagene niht getân.* Den Kuss aber, den die beiden Zusätze in XIII einschalten, kennt in X nur die interpolirte Strophe 1054: *Dô si verkiesen wolde ûf Gunthêr den haz, ob er si küssen solde, ez zæme im dester baz,* von der Müllenhoff mit Recht annimmt, dass sie der spätesten Schicht angehört. Die Zusammenhänge vermehren sich aber noch. Denn die geistliche Strophe 1221 in XI: *si*

het ir ophergoldes noch wol tûsent marc : si teilt ez sîner sêle ahmt deutlich die Scene des neunten Liedes nach, wo nach Siegfrieds Tod von Kriemhild *zem opher* und *umbe sîne sêle wart manic tûsent marc gegeben* (1000). Der Interpolator A berichtet ferner in XI, dass aus Kriemhilds Schatze *ze drîzec tûsent marken oder dannoch baz* an die Gäste vertheilt werden (1217), und kein Anderer als er wird auch in IX die ganz entsprechende Angabe gemacht haben: *ze drîzec tûsent marken oder dannoch baz wart durch sîne sêle den armen dâ gegeben* 1003: eine Strophe, die Müllenhoff wieder als ausgezeichnet schlecht bezeichnet und den jüngsten Interpolationen zurechnet.

Wer diese Strophen interpolirte, hat aber in IX und X sicherlich noch mehr hinzugefügt, und es liegt nahe, ihm die ganze von Müllenhoff namhaft gemachte jüngste Schicht zu überweisen. Nur sind ihr vielleicht noch einige andere anzureihen. So in IX die Strophen 988—992, in denen Giselher und Gernot ebenso wie in XI als die Tröster der Kriemhild auftreten, wo auch Ute und ihr Gesinde (vgl. 1044 *Uote und ir gesinde trôstens alle stunt*) sie bemitleiden, wo wir vom *messe singen* hören, aber auch von dem *rîchen pfelle*, in den man den Todten windet. Ferner in X die Trösterstrophen 1021. 1022 (zu *daz bedenket liebiu swester und trœstet iweren muot, belîbet bî den vriunden : ez wirt iu wærlîchen guot* vgl. 1159 *si bâten minneclîchen und trôsten ir den muot, ob si den künic genæme, daz wær ir wærlîchen guot*) und 1031. 1036—1038, in denen wieder Gernot und Giselher *minneclîche* (ein Lieblingswort von A) den Siegmund trösten und Giselher ihm ebenso das Geleite gibt, wie 1227 der Kriemhild.

Inhaltlich sind alle diese Zusätze ungefähr auf dasselbe Thema gerichtet. Auch die geistlichen Tendenzen von A treten ausser in 989, noch in 1042 hervor, wo der Dichter von Kriemhilds klösterlicher Abgeschiedenheit und ihrem fleissigen Kirchenbesuch berichtet. Weiter stimmt die Beschreibung des Nibelungenschatzes 1062—1064 durchaus zu 1211 ff. von XI; selbst die drüftige Kleiderstrophe 963 mit ihren vier gleichen Reimen

findet einen nahen Verwandten in 1414 und ebenso die Speisestrophe 999 einen solchen in 1408.

Stilistische Unterschiede dürften zwischen ihnen kaum zu bemerken sein. Die Schlusszeilen der Strophen klingen mit ihren ärmlichen Wiederholungen sogar merkwürdig an einander an:

991, 4 *des muosen al die liute michel arebeite haben*
999, 4 *dô was den Niblungen vil michel arebeite kunt*
1031, 4 *dô was im ungemüete kunt*
1333, 4 *sît wart in erbeite kunt.*
1040, 4 *sîd getet ouch ir vrou Kriemhilt vil herzenlîchiu leit*
1045, 4 *sîd râch sich wol mit ellen des küenen Sîfrides wîp*
1281, 4 *den sîd vil leit von ir geschach,* vgl.
1331, 4 *maneger leide der ir dâ heime geschach*
1187, 4 *si gelebte doch nimmer mêr sô vrœlîche stunt*
1038, 4 *wie lüzel man der mâge dar inne vrœlîche vant*
1190, 4 *die vrouwen ir deheine lützel vrœlîcher vant.*

Mit dem achten Liede findet keinerlei Berührung statt. In diesem sind beide von Müllenhoff auseinander gewirrte Schichten von besonderer Herkunft; nur Str. 860, mit ihrer Vorausdeutung *(verlôs er sît den lîp)* und der *maneger hande spîse* könnte allenfalls mit den unseren verglichen werden.

Wohl aber wird uns ein näherer Zusammenhang mit VI durch eine Reihe verwandter Strophen nahe gelegt. Strophe 690—692. 695 und 734. in denen Ute, Giselher und Gernot dem jungen Paare ihre Freundlichkeit beweisen, ferner 776, in der 43 Mägden in glänzenden Gewändern mit Kriemhild zum Münster gehen, würden an sich recht gut zu den Interpolationen von A stimmen. Auch Str. 739, welche den Ortwin einführt, erinnert deutlich an die Ortwinstrophe von XIII: *Uzer Troneje Hagene und ouch Ortwîn, daz si gewaltic wâren, daz tâten si wol schîn* und .. *Gêre und Ortwîn, daz si ouch milte wâren, daz tâten si wol schîn* 1428. Es sind dies meistens Zusätze, welche Müllenhoff der älteren Schicht von VI zuschreibt; ob auch die übrigen, hier nicht

berührten noch anzuschliessen sind, wage ich nicht zu entscheiden. Die sehr mässigen Interpolationen von VII haben jedenfalls gleiche Herkunft mit der schwächsten Gruppe von VI, welche bereits einen neuen deutlichen Zusammenhang mit den ersten Liedern erkennen lässt (vgl. Hunolt und Sindolt 719). Der Verfasser der letzteren hat Zweifels ohne in VI und VII auch die Aventiurentitel eingefügt.

Von VIII ab bis XIV hatte sie sicherlich schon ein Anderer und zwar, wie mir scheint, unser geistlicher Interpolator A gesetzt: bei Str. 1041, 1327 und 1362 steht die Ueberschrift auch unmittelbar vor seinen eigenen Zusätzen. Die Annahme wird durch folgende Beobachtung bestätigt. Von VIII ab, welches den alten Ausgangspunkt des ganzen Liederbuches bildete, bis XIV hin, wo die regelmässigen Titel überhaupt fürs Erste verschwinden, stehen nämlich alle sorgfältigen Ueberschriften in ganz regelmässigen Zwischenräumen: immer nach einer durch 7 theilbaren Strophenzahl, einschliesslich sämmtlicher Zusätze. Das Abenteuer *wie Sîfrit erslagen wart* umfasst 7 × 12 Strophen, *wie Sîfrit beclaget und begraben wart* 7 × 10 Strophen, *wie Sigmunt wider ze lande fuor* 7 × 4 Strophen, *wie der Niblunge hort ze Wormz kom* 7 × 6 Strophen, *wie künic Etzel ez Burgonden nâch Kriemhilde sande* 7 × 21 Strophen, [bei den nun folgenden beiden Ueberschriften mit mangelhaften Personen- und Ortsangaben, die wir oben schon einem anderen Interpolator zuschreiben mussten, treffen die Zahlenverhältnisse charakteristischer Weise nicht zu: *âventiure wie si hin fuor* = 46 Strophen und *wie si zen Hiunen wart enphangen* = 51 Strophen, dagegen wieder:] *wie Kriemhilt ir leit gedâht ze rechen* 7 × 5 Strophen, *wie Wärbel und Swemmel die botschaft wurben* 7 × 12 Strophen, auch der volle Titel vor der Ueberleitungsstrophe zu XIV *wie die hêrren alle zen Hiunen fuoren* steht noch an seinem richtigen Platze. Gewiss ein merkwürdiges Zusammentreffen.

Unser Interpolator hat nun aber nicht bloss die Aventiurentitel gesetzt, sondern noch ein anderes mehr redactionelles Geschäft besorgt, indem er mit stereotyper Ausdrucksweise die chronologischen Zwischenräume zwischen den Begeben-

heiten bestimmte und die Lebensjahre der Kriemhild berechnete. So finden wir, wenn wir rückwärts gehen: *mit vil grôzen êren, daz ist alwâr, wonten si mit einander unz an daz sibende jâr* 1327, ferner: *daz heten sie fürwâr, daz lob si truoc zen Hiunen unz an daz driuzehende jâr* (etwa = 2 × 7) 1330, weiter 1082: *nâch Sîfrides tôde, daz ist alwâr, si wonde in manegem sêre driuzehen jâr, daz si* . . , in der von Lachmann zum alten Liede gerechneten Strophe 1046: *sus saz si nâch ir leide, daz ist alwâr, nâch ir mannes tôde wol vierdhalp jâr* (die Hälfte von sieben), *daz si* . . , und ebenso noch in demjenigen Abschnitt, der das fünfte und sechste Lied verbinden sollte: *in disen grôzen êren lebter, daz ist wâr, und rihte ouch under krone an daz zehende jâr, daz diu* . . 659, einer Strophe, deren Gleichaltrigkeit innerhalb dieser Partie Lachmann S. 91 anzweifelt, während Müllenhoff S. 63 dieselbe vertheidigt. Ich wage hier nicht zu entscheiden. Sicher mit Recht weist Müllenhoff 645 dem 'Sammler' zu, der erklären wollte. wie Eckewart im sechsten Liede (708, 2 *Ekewart der grâve der hiez an der stunt vrouwen kleider suochen*) nach Nibelungenland gekommen. Aber mir scheint, dass Str. 645 mit ihren positiven Angaben (32 Mägde der Kriemhild, 500 Mann nebst dem Grafen Eckewart) weniger auf die gleichgiltige Strophe von VI hinweist, in der eine andere Interpolation überdies 43 Mägde nennt (776), sondern eher auf XI, wo Eckewart bedeutsam ist und wo er 1206 erklärt: *Ich hân fünf hundert manne* etc. Auch die Angaben über die Taufe des jungen Günther in 660 und die des jungen Ortlieb in 1328 darf man wol vergleichen. Da es nun nicht undenkbar wäre, dass der letzte Redactor des mittleren Theiles seine Thätigkeit gelegentlich noch auf den ersten ausgedehnt hätte, so notire ich wenigstens, dass die letzte Jahreszahlenangabe in 137, der Verbindungsstrophe zwischen I und II, begegnet: *sus wonde er bî den hêrren, daz ist alwâr, in Guntheres lande volleclîch ein jâr, daz er* . . .

Wie der grosse mittlere Abschnitt, ist jedenfalls auch Lied XIV—XX für sich fertig geworden und durch den er-

wähnten Redactor mittelst Str. 1446 an den vorhergehenden angehängt worden. In ein wie spätes Stadium der Liedervereinigung seine Thätigkeit fällt, erweist auch Str. 1080, welche, wie Lachmann richtig bemerkt, bereits den Schluss der Not im Sinne hatte und auf Hagens Rede 2305, 2 vorbereiten wollte. Aber von XIV ab deutet Nichts; mit Ausnahme etwa von drei Piligrimsstrophen, auf die früheren Lieder zurück.

Die Vereinigung der Lieder XIV—XVII ist eine sehr enge. Sie sind fest mit einander verkittet und mehrfach durch einander geschoben, die Aventiurentitel überaus flüchtig und ungenügend. Ein sorgfältiger findet sich nur noch vor 526: *wie Dankwart Gelpfrâten sluoc*, der nächste vor 1590: *von Rüedigêres* . . . ist lückenhaft, derjenige vor 1656: *wie Kriemhilt Hagenen enphie* kann sich nur auf die letzten 14 Strophen von XV^b beziehen, vor XVI und XVII fehlen die Titel, vor 1696 steht wieder ein unvollständiger: *wie* . . *gên ir ûf stuont*, vor 1756: *wie si der schiltwacht pflâgen*, und vor 1787 endlich: *wie si ze kirchen giengen.* Beträchtliche Interpolationen hat nur noch das alte vierzehnte Lied und ein jüngerer Abschnitt (XVII^b) aufzuweisen, wo Kirchgang und Buhurt Gelegenheit zu allerlei Zusätzen gaben. Die Interpolationen sind aber durchgängig besser als im vorhergehenden Abschnitt.

In XIV sind es ausser 3 Piligrimsstrophen noch 68 Strophen, welche in zwei unter sich enger zusammengehörige Gruppen zerfallen, von denen die erstere sich auf den unglücklichen Kaplan, den Hagen aus dem Schiffe wirft, die andere auf den Kampf Hagens und Dankwarts mit Gelphrat und Else bezieht.

Von diesen sind die Kaplanstrophen (1481. 1482. 1514 bis 1520. 1529) die mässigeren und wol auch die zuletzt eingefügten. Ebenso sind innerhalb des Gelpfratsabenteuers diejenigen, welche den hier offenbar nicht hergehörigen Volker hereinziehen, besonders überflüssig und ungeschickt und jedenfalls erst später, zugleich mit dem Aventiurentitel vor 1526, hinzugefügt (1534. 1535. 1561 bis 1563). Und wenn wir sonst noch die mässigeren unter den Einzelstrophen hinzunehmen, die sich zum Theil um Kleider und schöne Frauen drehen (1454. 1455. 1463. 1468—1470. 1572), so

dürften wir ungefähr die jüngsten Zusätze des Liedes beisammen haben. Der Rest bereitet zum Theil bereits das Gelpfratsabenteur vor und wird überhaupt zu demselben gehören. Die erstere Gruppe ist auch metrisch um einen Grad schlechter: die 5 schwersten Fälle zweisilbigen Auftaktes kommen in ihr vor, während die letztere nur die leichtesten Fälle aufweist; in ihr steht viermal versetzte Betonung, in der letzteren nur einmal; in ihr bleiben öfter die Senkungen unausgefüllt.

Das Gelpfratsabenteuer, dessen Helden Hagen und Dankwart sind, liest sich ganz flott und hübsch, obwohl es längst nicht auf der Höhe des alten Liedes steht. Aber die Erzählung schreitet schnell voran. Formelhafte Fragen beleben den Vortrag (*wie möhte sîner mâge ein helt gehüeten baz?* 1539, 2, *wie möhten sich versuochen immer helde baz?* 1519, 1, *wie nu friunt Hagene?* 1565, 1), der Dichter tritt mit seiner eigenen Person hervor: *ich wil iu hœren lân* 1537, 2, *daz ist mir unbekant* 1551, 1. Der Ausdruck ist etwas formelhaft: *helt zen handen* 1543, 4. 1553, 3, besonders beliebte Worte sind *grimme* und *grimmic,* wie schon 1495, 4 und 1499, 4, so auch 1538, 3. 1544, 4. 1545, 4. 1548, 4. 1555, 3. Der Kampf selber hingegen ist völlig turnierartig (*tjoste* 1549) beschrieben.

Was den Dichter aber besonders auszeichnet, ist das entschiedene Bestreben, allerlei vergegenwärtigendes, zum Theil sagenhaftes Detail hinzuzufügen: er hat den *schiltvezzel* 1505 angebracht (vgl. auch die *schalte* 1501. 1545), er lässt 1507 das *heize bluot sweben in dem schiffe* und bringt bei dem Kampfe manchen hübschen Zug an: *hinden vaste nâch si hôrten hüeve klaffen* 1541, *si sâhen in der vinster der liehten schilde schîn* 1542 (vgl. *schefte schal* 1550), *dô hôrt man nâch hellen die vreislîchen slege* 1566. Sogar Ansätze zu einfacher Naturschilderung sind vorhanden: *ein teil schein ûz den wolken des liehten mânen prehen* 1560, 1. *unz daz diu sunne ir liehtez schînen bôt dem morgen über berge* 1564, 2.

Hier tritt uns noch einmal eine greifbare Individualität

entgegen, die aber mit keiner der uns deutlich gewordenen Persönlichkeiten zu identificiren ist.

Die 8 recht mässigen Interpolationen von XV sind fast durchaus minniglichen Inhalts, wie die jüngere Schicht in XIV. Sie werden wohl demselben Autor angehören, der dann im Ganzen 35 Strophen verfasst hat; metrisch ist auch ihnen freiere Betonung und wenigstens ein schwererer zweisilbiger Auftakt eigen.

Das sechzehnte und siebzehnte Lied haben zusammen 8 unechte Strophen. Von ihnen wird aber 1745 als ein späterer Zusatz noch abzusondern sein, da sie nur Helden der späteren Lieder, den Hawart, Irinc, Dankwart, Wolfhart einflechten will, während die übrigen scheinbare Lücken der Erzählung auszugleichen suchen. Sie sind allesammt im Ausdruck ziemlich zusammengestückt, im Thema unbestimmt und leer.

Dagegen lassen die 15 interpolirten der Fortsetzung von XVII eine etwas günstigere Beurtheilung zu. Manche derselben sind, obwohl in ihrem Zusammenhange ungehörig, recht gut und gewandt (1788. 1789. 1793. 1794. 1796), andere freilich wieder notdürftig genug. Inhaltlich treffen wir bekannte Tendenzen wieder: wie in XVII Str. 1745 lediglich einige Helden anbringen wollte, ist dies auch in 1808 (Dankwart) und 1816 (Irnfried und Hawart) der Fall. Die in 1808 citirten Knechte müssen sodann in 1834 wieder abtreten; in 1827. 1828 werden gleichfalls die *sehzek unde tûsent* Helden im Turniere vorgeführt. Fünf Strophen sind geistlichen Inhalts, von denen zweie den seit dem zwölften Liede eingeschlafenen Gegensatz zwischen Christen und Heiden variiren. Dass das zwölfte Lied unsere Fortsetzung voraussetzt, haben wir gesehen, und so mag umgekehrt dies Thema von dort entlehnt sein. Man könnte sogar für die Interpolationen beider Theile an denselben Verfasser denken.

Die letzte Liederreihe, hat, wenn wir von dem grossen Verbindungsstück zwischen XVIII und XIX absehen, überaus wenig Zusätze aufzuweisen: das achzehnte Lied 3 Strophen, das neunzehnte eben so viele, das zwanzigste 6 Strophen.

Die Interpolationen von XX verfolgen sämmtlich nur den Zweck, Dankwart in dem Liede einzubürgern, was schon mit 2021 in XIX der Fall war. Da aber dieselbe Neigung in der Fortsetzung von XVII hervortritt, also in demjenigen Stück durch welches das letzte und vorletzte Liederbuch verbunden wurden. so dürfen wir wol alle Interpolationen der letzten Reihe demselben Verfasser zuschreiben. Kein anderer wird auch die einzige Namenstrophe in XVII (1745), in der Dankwart neben Helden der späteren Lieder erwähnt wird, hinzugefügt haben. So erhalten wir mit 1956 zusammen eine Gruppe von 14 Strophen.

Diese letzte Liederreihe kennzeichnet sich ferner dadurch, dass in ihr die Aventiurentitel wiederum ordentlicher werden. Vor 1858 lesen wir: *wie Blœdelîn erslagen wart,* vor 1887: *wie die Burgonden mit den Hiunen striten* (der Name des eigentlichen Helden wird merkwürdiger Weise nicht genannt), vor 1965: *wie Irinc erslagen wart;* besonders sorgfältig ist auch in den Ueberschriften der Dichter von XX, der schon vor 2018 setzte: *âventiur wie diu künigin den sal vereiten liez,* sodann vor 2072: *âventiur wie der marcgrâve Rüedegêr erslagen wart,* vor 2172: *wie hêrn Dietrîches man alle erslagen wurden* [falls dieser Titel nicht später hinzugefügt ist, da ihm das überall angewendete *âventiure* fehlt, und da Scherer Zs. f. d. Alterth. a. a. O. bemerkte, dass er den richtigen Sinnesabschnitt verfehlte], vor 2260 endlich: *âventiure wie Gunther unde Hagen unde Kriemhilt wurden erslagen.*

NACHTRAG.

Mit unserem achten Kapitel berührt sich vielfach die inzwischen erschienene Schrift von Hugo Busch, Die ursprünglichen Lieder vom Ende der Nibelungen. Ein Beitrag zur Nibelungenfrage. Halle 1882.

Busch, dem bereits meine obige Darstellung vorlag, geht von dem sechzehnten und siebzehnten Liede aus, stösst bei der Revision von Lachmanns Resultaten auf grössere Schwierigkeiten und Unzuträglichkeiten, die er aus der Not nicht zu beseitigen vermag, greift zu diesem Zweck zum Parallelbericht der Thidrekssaga, die er zu entwirren und auseinanderzunehmen, aber auch wiederum zu mehreren selbständigen Berichten zusammenzusetzen unternimmt, welche uns nunmehr den Gang der ursprünglichen Lieder vom Untergange der Nibelungen repräsentiren sollen.

Dass in der Saga sich zahlreiche Widersprüche finden, dass in ihr verschiedene Quellen zusammengeflossen sind, ist vollkommen richtig und oben mehrfach entwickelt worden. Manche Fuge ist dabei unverdeckt und manche Stelle ziemlich deutlich geblieben, wo der Verfasser nach einer Abschweifung in den aufgegebenen Zusammenhang wiederum zurücklenkt. Aber weiter reicht, glaube ich, unsere Kenntniss nicht. Ob ihm noch zusammenhängende Lieder zukamen und wie viele es für diesen Theil der Sage waren, wieweit sie ferner mit ihren Widersprüchen bereits zusammengearbeitet oder in Prosa aufgelöst waren, wie Vieles endlich er selber hinzuergänzte und sonst von zusammenhangslosen Notizen einflocht, — das Alles ist unmöglich noch mit hinreichender Sicherheit zu bestimmen. Vor der Annahme allzu ursprünglicher sächsischer Lieder muss uns schon der in der Regel sehr nothdürftige Charakter des nordischen Prosaberichtes warnen, der nur hie und da wirkliche Anklänge an dichterische Vortragsweise bewahrt hat. So kann ich Busch zwar in manchen Einzelheiten Recht geben, aber nicht in seiner Reconstruction der 'ursprünglichen Lieder'. Dazu reicht das Material nach meiner Meinung längst nicht mehr aus.

Die an der Saga gewonnenen Ergebnisse überträgt Busch so-

dann auf die Nibelungen Not, indem er damit zugleich die Lösung derjenigen Schwierigkeiten herbeizuführen glaubt, welche er zu Anfang seiner Schrift bespricht. Eine allseitige Rechtfertigung seiner Hypothesen aus der Ueberlieferung der Not heraus, hat Busch dagegen nicht geliefert, und es fehlt somit diesem Theile seiner Untersuchungen der nothwendige Schlussstein, der den ganzen Bau erst vollständig gemacht hätte. Aber mir scheint, der Beweis für seine auf die Not bezüglichen Aufstellungen ist nicht bloss ein unvollständiger geblieben, sondern er wird sich überhaupt nicht erbringen lassen.

Busch erschwert die Kritik seiner Ansichten einigermassen dadurch, dass er es uns nicht überall ganz deutlich werden lässt, wieweit er seine Konsequenzen auf die uns vorliegende Ueberlieferung auszudehnen gesonnen ist; er scheint es jedoch an den betreffenden Stellen ziemlich vollständig zu thun; wenn er es anderswo aber nicht thut, so wird Lachmanns Kritik durch ihn auch nicht tangirt. Er selber spricht sich darüber S. 30 so aus: 'Wenn ich im Folgenden ein Stück der NN. als ein schon den ursprünglichen Liedern angehöriges bezeichne, will ich damit durchaus nicht gesagt haben, dass dies Stück genau in derselben Fassung und Form vorhanden war, sondern nur, dass die ursprünglichen Lieder ein Stück desselben Inhalts mit wenigstens sehr ähnlichen Wendungen enthielten.'

Busch behandelt nun ausführlicher denjenigen Abschnitt des Gedichtes, der von der Ankunft der Burgunden in Bechelaren bis zum Ausbruch des Kampfes reicht. Lachmann unterschied in diesem Theile der Not drei Verfasser (Lied XV—XVII), während Busch nur zwei 'ursprüngliche Lieder' reconstruirt, indem er das fünfzehnte und siebzehnte im Wesentlichen zu einer Quelle (a) zusammenfasst. Dies stimmt auch zu unserer Auffassung soweit ganz gut, als wir annahmen, dass das siebzehnte Lied im Anschluss an XV und als Fortsetzung desselben gedichtet sei. Aber für beide an denselben Verfasser zu denken, wird Busch wol schwerlich in den Sinn kommen. Der harte und heftige Ton von XVII widerspricht dem feinen und rücksichtsvollen von XV allzu sehr, um von den kleineren künstlerischen und metrischen Unterschieden zu geschweigen. Derselbe Dichter würde auch schwerlich den Markgrafen, von dem das ganze vorhergehende Lied gehandelt hat nunmehr so völlig zurücktreten lassen. dass er vielleicht nur noch einmal in Verbindung mit Giselher aufgeführt wird (1742, 4); denn bei Str. 1753 bin ich nicht ganz sicher, ob sie nicht ein späterer Zusatz ist, der den bei der Begrüssung (1747 f.) übergangenen Markgrafen nun bei dem Bewillkommnungstrunk etwas ungeschickt nachbringt, indem sie ihn nach Etzel noch das Schlusswort ergreifen lässt.

Wenn Busch also für die Nibelungen gleichfalls zwei Verfasser gelten lässt, so sind wir in diesem Punkte einig. Daneben reconstruirt er nun eine andere Version (b), welche in der Hauptsache Lachmanns sechzehntem Liede entspricht, nur dass sie sich noch weiter

fortsetzt. Auf die dritte, welche erst mit 1836 anfängt (c) kommt es hier nicht an.

Das Wesentliche, worin Busch sich von Lachmann entfernt, beruht nun darin, dass er

1) Lied XVI nicht mit 1653, sondern mit 1654 beginnen lässt und überdies in den beiden ersten Strophen 1654 f. eine andere dichterische Auffassung als in dem späteren Hauptabschnitt der Erzählung findet, welche nicht gestatte, beide Theile demselben Verfasser zuzuschreiben; dass er

2) 1670—1674 (Lachmanns XVI[b]) zu XVII zieht, dagegen

3) 1742—1753 noch an XVI (an 1697) anschliesst.

Denn davon, dass auch 1662, 4—1664, 1 der Saga zu Liebe der Version b überwiesen wird, dürfen wir absehen, da diese Ansicht innerhalb unserer Ueberlieferung doch auf keinen Fall mehr zu realisiren ist.

Ich beginne mit der Besprechung des fraglichen dritten Punktes.

Busch geht bei seiner Betrachtung von meiner obigen Charakteristik aus, die ihm zutreffend erscheint, die er aber mit Lachmanns Eintheilung nicht vereinbaren kann.

Ich sage oben: 'Lied 17 hat noch viel von der einfachen und gedrängten Darstellungsweise des 12. Jahrhunderts, besonders die Scenen zu Anfang und Schluss zeigen noch die Traditionen einer strengeren Stilart. Daneben treten allerdings ziemlich entschieden die Merkmale jüngerer Lieder hervor. Wie breit ist der Empfang der Burgunden durch Etzel (1742—1749), auch die Bewirthung derselben nimmt wieder 6 Strophen in Anspruch' Dazu bemerkt Busch: 'So ist es in der That. Und doch sollen beide Theile [XVII a und b] zusammengehören?! Zwingt vielleicht der Inhalt zur Anknüpfung? Nicht im Geringsten! Auch H. weiss dafür keine Begründung, er sagt nur: es leuchtet alsbald ein, dass beide Theile unter sich zusammengehören und eine völlig runde und geschlossene Erzählung bilden.'

Hiergegen habe ich doch einige Einwände zu erheben.

Zunächst citirt Busch mich nur, soweit er mich gebrauchen kann. Denn die Ausführlichkeit, die ich an der Bewirthung hervorhob, setzt sich unmittelbar in den folgenden Abschnitten fort. Deshalb bemerkte ich auch an jener Stelle noch weiter: 'In XVI wird von zuständlichen Dingen wol einmal ein Waffenstück mit einer ausführlicheren Wendung bedacht: hier wird uns in drei Strophen (1762—1764) die Pracht der Betten im Schlafsaal vorgeführt etc.' Busch will indess nur den ersten Theil der Bewirthung aus XVII loslösen, während er den späteren demselben lässt, und das nächtliche Abenteuer als eine Art Interpolation betrachtet. Aber dafür darf er sich wenigstens nicht auf Gründe berufen, die dem Gedichte selber entnommen sind, da die Bewirthung ganz denselben Charakter trägt als die Scene des Schlafengehens, mit

er wiederum das nächtliche Abenteuer unlöslich zusammenhängt. Hier ührt in der Not nichts auf verschiedene Verfasser.

Freilich will Busch in 1750—1755 eine doppelte Bewirthung erennen, eine ausfürlichere 1750—1753 und eine kürzere 1754. 1755, von lenen die erstere dem sechzehnten Liede (Version b), die letztere dem siebehnten (Version a) angehören soll. Aber mir scheint dies Auseinanderiehmen der Scene unbegründet zu sein. Wenn wir uns an den Wortaut der Stelle halten, so wird in jedem Abschnitt doch etwas Besonderes ınd in beiden ein deutliches Nacheinander von Vorgängen erzählt: ıachdem der Wirth 1747. 1748 die eintretenden Gäste in seinem Saal ›egrüsst, führt er sie 1749, 4 ff. zu seinem Hochsitze, lässt ihnen den Willkommentrunk reichen, und gibt dabei in warmen Worten seiner Freude Ausdruck, und erst nachdem dieser Empfangsgruss 1751, 3 voriber, setzen sie sich zum gemeinsamen Mahle. Auch dass der erste Abschnitt ausführlicher sein soll der letzte, kann ich nicht zugeben: ler Bewillkommnungstrunk nimmt in dem ersten Theil nur eine Strophe 1750) in Anspruch, die Scene wird länger ausschliesslich durch die Reden, welche nach altem Ceremoniell gerade hier eingelegt werden, während Busch, in etwas moderner Auffassung der Verhältnisse, bei dem eigentlichen Festessen' auch, wie es scheint, die betreffende Festede erwartet hätte. Eher dürften die meist recapitulirenden Angaben on 1754 als ein Zeichen besonderer Ausführlichkeit betrachtet werden. Die in ihr nachgetragene Zeitbestimmung ist jedenfalls nicht im stande, ein sicheres Kriterium abzugeben.

Wo aber haben wir den Anfang dieser Begebenheit zu suchen, leren Fortsetzung und Schluss uns in 1742—1786 vorliegt? Busch will die ersten elf Strophen unmittelbar an die Teichoskopie von XVI 688—1695 anschliessen. Es wird das aber nur möglich, wenn er das anze Abenteuer zwischen Kriemhild und den auf der Bank sitzenden Helden 1696—1741 als eine Art Interpolation ausscheidet, wozu er wol durch meine Erörterungen S. 158 ('die Fuge in die nach und ach ganze grosse Dichtungen neu hineintraten, ist sich unverdeckt eblieben') geführt worden. Aber wenn man dies Abenteuer auch ür einen späteren Zuwachs der Sage halten muss, so ist es innerıalb unserer Ueberlieferung doch ebensowenig als eine Interpolation achzuweisen als das entsprechende nächtliche Abenteuer in XVII. Jeberdies würde, wenn 1742 sich unmittelbar an 1695 hätte anschliessen ollen, Etzel seinen eben angestellten Erkundigungen gemäss, in 174[illegible] en Hagen vermuthlich etwas specieller angeredet [illegible]

Wenn nun der Abschnitt 1742—1786 zusam[illegible] [illegible]ört, und 1696 -1739 nicht als Interpolation innerhalb der Di[illegible] gelten kan[illegible] o dürfte unsere obige Argumentation wol noch [illegible]hte bestehe[illegible] ch hatte an der von Busch citirten Stelle mi[illegible] [illegible]gumenten er[illegible] ıärtet, weshalb XVII[b] nicht mit dem grossen ve[illegible] [illegible]den Abschnit[illegible] usammengefasst werden darf. Wenn dies als[illegible] [illegible] Gründen ur[illegible]

statthaft erscheint, und der Abschnitt andererseits auch nicht allein für sich existirt haben kann; mit dem einer Fortsetzung entbehrenden zweitvorhergehenden Abschnitt dagegen ein guter Zusammenschluss und kein Widerspruch stattfindet, so durfte ich vielleicht sagen: 'Es leuchtet alsbald ein' . . . ; heute würde ich mich etwas reservirter ausdrücken: 'Es ist das Wahrscheinlichste' , . . . , da in diesen complicirten Dingen auch die beste und an sich unanfechtbare Hypothese, doch noch immer nicht als die absolute Wahrheit angesprochen werden darf.

Nur in einem Punkte kann ich mich Busch vielleicht etwas mehr nähern als es oben im Texte der Fall war, indem ich eine Erklärung für die grössere Ausführlichkeit der mittleren Abschnitte von XVII versuche. Dieselbe beruht im Wesentlichen auf der breiten Schilderung ceremonieller und zuständlicher Dinge, welche ja auch in XV eine hervorragende Rolle spielen. Da nun XV und XVII jedenfalls in engerem Zusammenhange stehen, so wäre es nicht unmöglich, dass der Dichter von XV das siebzehnte Lied in etwas einfacherer Fassung bereits vor Augen gehabt hätte, dass er nach der vollzogenen Vereinigung mit demselben den Gang der eigentlichen Handlung zwar unangetastet liess, dagegen die Gelegenheit benutzte, die ihm ungenügend erscheinenden Ceremonien etc. eingehender in seiner Weise zu beschreiben (vgl. auch oben S. 168).

So wäre es möglich, dass der Verfasser von XV überhaupt das ganze Liederbuch von XIV—XVII zu Stande gebracht hätte, indem er sein eigenes Lied an das ältere vierzehnte, dessen Schluss er etwas überarbeitete, fortsetzend anschloss, indem er das sechzehnte an den passendsten Stellen einfügte und mit dem siebzehnten zu einem vorläufigen Abschluss der Begebenheiten gelangte.

Ebensowenig bin ich in Betreff des ersten Punktes mit Busch einverstanden.

Strophe 1654 würde an sich ja in der Not, ähnlich wie in der Saga, einen neuen Bericht sehr passend eröffnen, aber in unserem speciellen Falle ist diese Annahme doch abzuweisen. Denn eine Interpolation ist Str. 1653 sicher nicht, und zu XV kann sie unmöglich gehören, das gestattet wieder ihre knappe und rasche Ausdrucksweise nicht. Da nun auch 1653 ein neues Lied recht gut anfangen kann, und überdies 1654, 4 *der künec friesch ouch diu mære* sich unmittelbar auf 1653, 1 *Die boten für strichen mit den mæren* zurückzubeziehen scheint, so werden wir es wol bei Lachmanns Abtheilung bewenden lassen. Busch selbst weiss sich (S. 38) nur zu helfen, indem er zwischen 1653, 2 und 3 eine Lücke annimmt. Es wäre dies die erste und einzige, die innerhalb unserer Ueberlieferung nachgewiesen würde. Die Annahme ist indess völlig unnöthig, sobald es nur glaubhaft erscheint, dass die Mannen ihre Königin mit *du* anreden dürfen. Dies ist aber nicht nur heute noch bei modernen Völkern Gebrauch, sondern auch für jene Zeiten

ohne Anstoss. Wenn Etzels Recken 2030 den Giselher duzen, so mag man dies auf ihre feindliche Stellung schieben; aber in der Gudrun duzen nicht nur die Mannen des Hetele ihren König, sondern auch Horant die Hilde. Ist die Strophe aber vollständig, dann passt sie noch besonders gut zu der raschen und springenden Erzählung dieser einleitenden Scenen.

Die beiden Strophen 1654. 1655 hat Busch, wie mir scheint, nicht richtig aufgefasst und meine Bemerkungen darüber einigermassen missverstanden. Er billigt meine Auffassung, dass der Dichter von XVI, der offenbar für Kriemhild Partei nehme, geflissentlich ihre Handlungen aus ihrem grossen Schmerz und ihrem Leiden entwickele, so dass selbst der Racheplan ihr durch eine Kette kleiner Umstände abgerungen werde. Aber er meint: hierzu stimme doch nicht All und Jedes, vor allem auch die ersten Strophen nicht, wo doch ganz deutlich stehe, dass Kriemhild schon ihren Racheplan gefasst habe, bevor sie noch irgendwie von den Burgunden gereizt ist; ich hätte dies sogar selber zugestanden, indem ich bemerke, dass der Dichter auch ihre Schadenfreude bei der Ankunft der Nibelungen nicht zu erwähnen vergesse, und mich dadurch in einen 'argen Widerspruch' verwickelt.

Busch hat mir hoffentlich nicht zugetraut, dass ich angenommen hätte, es habe im zwölften Jahrhundert irgend einen Dichter gegeben, der Kriemhild auf den Gedanken zur Rache erst kommen liess, nachdem ihre Verwandten bereits zum Besuche bei ihr eingetroffen. Denn der Rachegedanke ist überall schon bei der Einladung das durchschlagende Motiv, und kein Sänger kann sich dies anders gedacht haben. Nur um den Plan zur Ausführung und um die Motivirung desselben kann es sich handeln. Und wie ich mir die 'Schadenfreude' mit jener durchgehenden Motivirung im Einklang denke, war aus anderen Stellen leicht zu entnehmen, wie aus S. 161, wo ich über die Scene bemerke: 'Sowie Kriemhild nur ihre Verwandten aus der Ferne erblickt, bricht ihr Hass wieder heftig hervor, und wir sehen sofort in ihr den Plan entstehen, den sie nachher ausführt'.

Wie in XIII ist auch in XVI der Kontrast ein wesentliches dichterisches Mittel, und er kommt gleich in dieser Einleitungsscene zu sehr wirksamer Verwendung: die voraufeilenden Boten, die der Königin zurufen *du solt si wol enphâhen, Kriemhilt, vrowe mîn*, — der harmlose, von ehrlicher Freude erfüllte Etzel, — Kriemhild dagegen stumm, während sie nach den Ihren ausschaut. In ihre heimlichen Gedanken brauchte uns der Dichter nicht erst einzuweihen, die kennen wir ohnedies. Erst als sie die Ankömmlinge in ihren Waffen und glänzenden Rüstungen mit Augen erblickt, da öffnet der Hass ihre Lippen zu der ersten ausdrücklichen Ankündigung, dass sie nunmehr die Rache ins Werk setzen werde, aber die Worte verklingen wie eine Art Selbstgespräch, das vorläufig ohne Folge bleibt. Busch verdirbt nach meinem Gefühle die wundervolle Scene, in der eine tiefe verborgene Leiden-

schaft athmet, wenn er meint, die Worte *si warte nâch ir mâgen sô vriunt nâch vriunden tuont,* könnten doch nur so aufgefasst werden, dass Kriemhild sich aufrichtig des Wiedersehens freue, und um diese Auffassung durchzuführen, soll dann sogar erst ein Bearbeiter in die nächste Strophe die Worte hineingebracht haben: *swer nemen welle golt, der denke mîner leide.*

Die beiden Strophen sind sicherlich ein altes Sagengut, die der Sänger ähnlich an die Spitze seines Liedes stellte, wie der des ersten Liedes den Traum der Kriemhild. Aber sie passen in ihrer Auffassung und Darstellungsweise so vollkommen zu XVI, dass dadurch eine ziemlich sichere Bürgschaft für die Zusammengehörigkeit der einzelnen Theile geliefert wird.

So bliebe denn noch die letzte Stelle zu besprechen (Punkt 2), bei der Busch von Lachmanns Scheidungen abweicht. Den einzigen Grund für seine Ansicht finde ich S. 49, wo es heisst: in der Saga müsse die Schilderung Hagens beim Einreiten in die Stadt einen Theil der Version a (Lied XV und XVII) gebildet haben, 'denn nach Version b wird der Einzug nicht direct geschildert, sondern indirect durch Kriemhilds Rede (cap. 372)'. In der Saga steht nun dieser Passus auf keinen Fall an seinem richtigen Platz. Folglich ist selbst für letztere die Reconstruction von Busch höchst bedenklich und nur wahrscheinlich unter der Voraussetzung die ich nicht theilen kann, dass der Verfasser für diese Partie gerade zwei vollständige Dichtungen kannte, denen er ausschliesslich seine Angaben entnahm. Für die Not aber ist durch die Saga gar nichts präjudicirt: vielmehr stimmen diese Strophen in so auffallender Weise zu XVI und so gar nicht zu XVII, dass uns die Entscheidung dadurch sehr erleichtert wird.

Denn das siebzehnte Lied bleibt im Entwerfen der Situationen viel undeutlicher und ungegenständlicher als das sechzehnte: so sind in XVIIa Ort und Scenerie des ersten Gegenübertretens von Kriemhild und Hagen völlig unklar und unangedeutet, und der ganze Auftritt bleibt mit Ausnahme eines einzigen sagenhaften Zuges (*den helm er vaster gebant* 1675, 4) absolut unanschaulich; etwas unlebendig wird auch der nächtliche Angriffsversuch geschildert (S. 169), während die auf das Ceremonielle und Zuständliche gerichteten Handlungen mit grösserer Sicherheit entworfen werden. In XVI dagegen sind die zahlreichen und anfangs rasch wechselnden Situationen durchweg von lebendigster, sinnlicher Kraft, und an unserer Stelle wird Hagens Erscheinung mit derselben plastischen Vollendung wie später die beiden Helden auf der Bank vor Kriemhild geschildert.

Somit werden wir auch hier zu Lachmanns Resultat als dem bestbegründeten zurückkehren.

Der Schluss von B.'s Schrift gibt mir noch zu einer Bemerkung über den Saalbrand Anlass.

Wie bereits Schönbach gethan, stimmt Busch der Hypothese

von Wilmanns zu, dass es im zwölften Jahrhundert noch eine Version der Not gegeben habe, nach der die Burgunden in den Flammen des Saalbrandes ihren Tod fanden, und dass unser Gedicht zum Theil auf Grundlage derselben entstanden sei. Den einzig sicheren Anhalt hierfür bietet die Thatsache, dass von altersher der Saalbrand (nebst dem Bluttrinken) unter den letzten Bedrängnissen eine bedeutungsvolle Rolle spielt.

Jener Hypothese steht indess Folgendes im Wege.

Erstens führt weder in der Not noch in der Klage irgend ein bestimmtes Anzeichen auf einen solchen Ausgang. Auch die Saga, in welcher Kriemhild zum Schluss ihren gefallenen Brüdern einen von dem angezündeten Hause hergeholten Brand in den Mund stösst, wofür sie durch Dietrich ermordet wird, stimmt in der Haupthandlung durchaus zu der Klage und der Not, und der Verfasser versichert dabei ausdrücklich, dass alle seine Gewährsmänner den Hergang ganz auf dieselbe Weise erzählt hätten.

Zweitens stimmen auch die übrigen litterarischen Zeugnisse und Anspielungen darin überein, dass die Nibelungen im Kampfe getödtet werden. Kein einziges Zeugniss führt auf einen Untergang durch Feuersnoth.

Drittens sind sogar, einige erklärliche Verschiebungen abgerechnet, in den drei selbständigen Hauptberichten, die Paare welche sich im Kampfe gegenüberstehen in ziemlich entsprechender Weise geordnet, was doch auf eine sehr feste Tradition deutet.

Viertens würden bei einem Untergang durch Feuer, wie Wilmanns ihn reconstruirt, die Rollen von Rüdiger und Dietrich überhaupt in Wegfall kommen. Beide Helden hatten aber etwa seit dem achten Jahrhundert in der Nibelungendichtung einen festen Platz erhalten, und Alles stimmt darin überein, ihre Thätigkeit gerade als eine sehr bedeutungsvolle und in der Volksdichtung sehr beliebte (vgl. die Episode der Klage) erscheinen zu lassen.

Fünftens ist es unglaublich, dass zu irgend einer Zeit zwei so grundverschiedene Versionen dieser allgemein bekannten Dichtung neben einander bestehen und im Umlauf sein konnten, von denen die eine die Nibelungen, ohne Entscheidungskampf, im Feuer ersterben liess, die andere in dem tragischen Kampfe voll tiefster psychologischer Conflicte, den wir kennen. Ueberdies verlangte das Publikum Wahrheit und Glaubwürdigkeit des Berichtes, der nicht in beliebiger Weise, bald so, bald so gewendet werden konnte.

Nur wer über diese Hindernisse sich hinwegzusetzen vermag, und wer die kunstvoll geschlungenen Fäden zerreisst, an denen die gewaltigste Katastrophe aller Heldenepen hängt, wird jene Hypothese zu der seinen machen können.

DRUCKFEHLER UND ZUSÄTZE.

S. 1. Ueber die alte Dichtung von den Welsungen handelt jetzt Müllenhoff in der Zeitschrift für deutsch. Alterthum 23, S. 113 ff. — S. 21 Zeile 14 ff. hätte noch auf das Gedicht vom Grafen Rudolf hingewiesen werden können. — S. 28 Zeile 2 v. u. lies *novo*, S. 33 Z. 6 v. u. *hversu*, S. 37 Z. 18 *Saga*. — S. 43 Z. 4 ff.: Die Auffassung, dass Siegfried auf der Jagd ermordet, wird doch als die ursprüngliche gelten müssen. — S. 45 Z. 1 v. u. lies *Immanuel*.

Zu Kapitel III bis XI vergleiche Scherer, Geschichte der deutschen Litteratur S. 118 ff. — S. 62 Zeile 6 v. o. lies *dô vrou*, S. 144 Z. 9 v. u. *Pfellel*, S. 156 Z. 8 v. o. *ek fœri*, S. 157 Z. 3 v. u. *mætta ek*, S. 247 Z. 7 v. o. *ungefähr auf derselben*. — S. 254 Z. 17 ff.: unter I a waren noch aufzuführen die bei der Berechnung mitgezählten Worte *ûz* AJ 1092, 1 und *ûz aller* ABC 1156, 4, unter I b *gesprach* [*in* BC] *heinlîche* 1195, 2. — S. 256 Z. 5 ist *ze jungist* 1154, 3 zu streichen. — Zu S. 289 Z. 5 ff. vgl. die Ausführungen von Lichtenstein und Jacobsthal im Anzeiger für deutsch. Alterthum 9, S. 13 ff., woselbst auch die weitere Litteratur.

QUELLEN UND FORSCHUNGEN

ZUR

SPRACH- UND CULTURGESCHICHTE

DER

GERMANISCHEN VÖLKER.

HERAUSGEGEBEN

VON

BERNHARD TEN BRINK, ERNST MARTIN,
WILHELM SCHERER.

XXXII.
BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER GERMANISCHEN CONJUGATION.

STRASSBURG.
KARL J. TRÜBNER.

LONDON.
TRÜBNER & COMP.
1879.

BEITRÄGE

ZUR

GESCHICHTE DER GERMANISCHEN

CONJUGATION

VON

FRIEDRICH KLUGE.

STRASSBURG.
KARL J. TRÜBNER.

LONDON.
TRÜBNER & COMP.
1879.

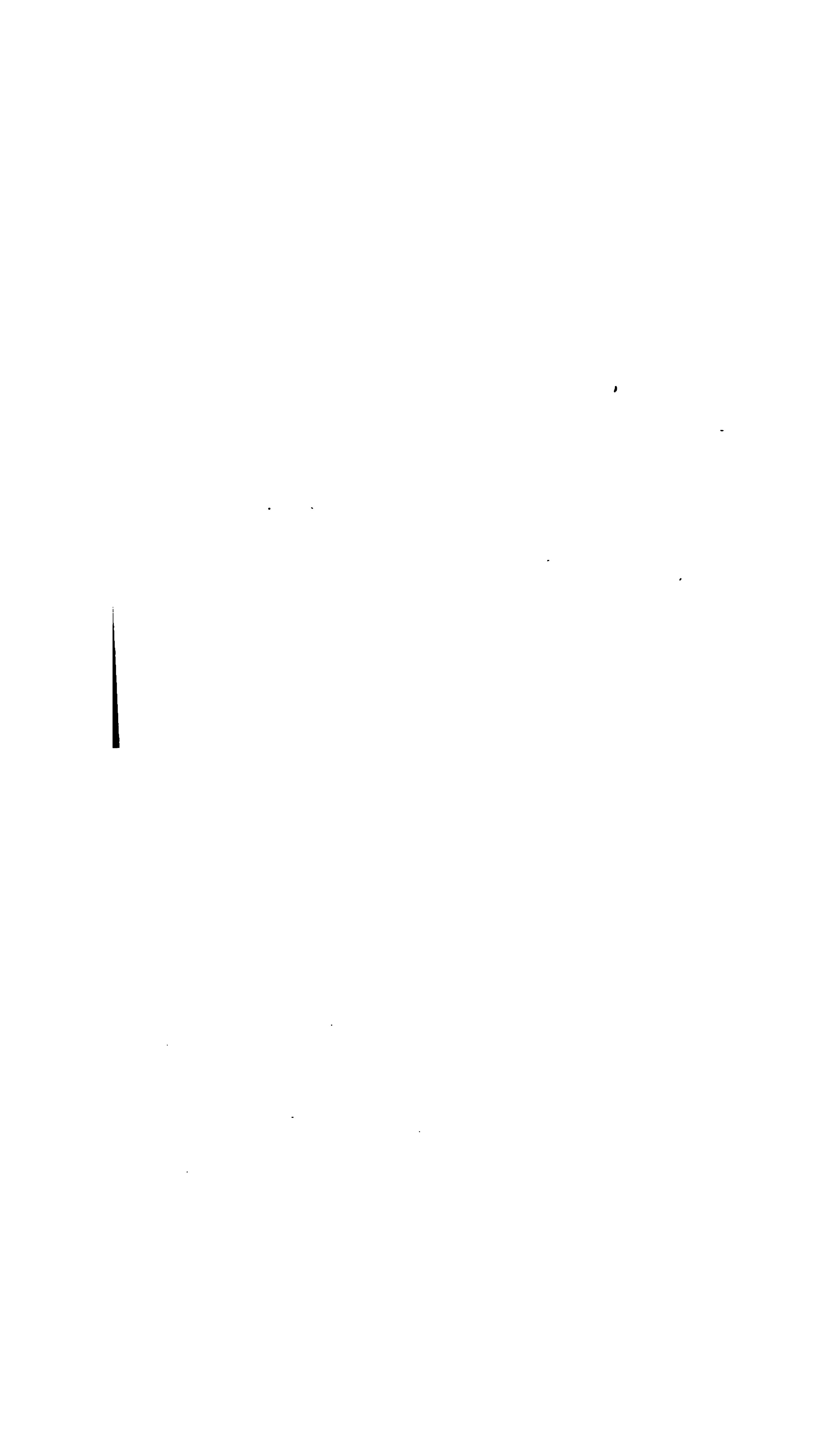
Buchdruckerei von G. Otto in Darmstadt.

MEINEM VEREHRTEN ONKEL

HEINRICH SCHMITZ

IN

ST. PETERSBURG.



VORWORT.

Der eigentliche Gegenstand dieser Beiträge, die zur Erlangung der philosophischen Doctorwürde der Universität Strassburg verfasst wurden, ist die germ. Tempusbildung. Doch enthalten sie auch Untersuchungen zur Lautlehre, die gegeben wurden, theils weil sie nothwendig waren, theils weil ich über bisher unerklärte Erscheinungen Aufschluss geben zu können glaubte. Die erste Untersuchung musste ihres Umfanges wegen als eignes Kapitel gegeben werden; sie eröffnet das Ganze, da sie dem Folgenden mehrfach als Grundlage dient.

Meine Ansichten über den idg. Vocalismus sind in einzelnen Punkten bereits durch Forschungen anderer Gelehrten bestätigt worden. Da aber noch niemand ein System entworfen hat, dürfte mein Versuch doch nicht zu spät kommen. Von der Stichhaltigkeit desselben im ganzen habe ich mich im Lauf der Untersuchung immer mehr überzeugt, wenn ich auch sehr wohl weiss, dass er im einzelnen schon jetzt der Verbesserung bedarf. Eine solche glaube ich selbst hier auf Anregung des Hrn. Prof. Hübschmann anbringen zu können.

Ich habe p. 30 behauptet, *â* und *ê* seien im gr. und lat. promiscue Vertreter der idg. a^2 und $\hat{a}^1$*:* das ist unhaltbar. Das idg. a^2 wird im lat. nur durch *â* (= germ. *ô)* reflectirt, vgl. ***frâter, mâter***. Auch im urgr. wurde idg. a^2 (lat. *â*, germ. *ô)* durch ein *â* vertreten, das sich im äol. und dor. rein erhalten hat, während das ion.-att. dafür bis auf die bekannten Ausnahmen ein *η* bietet; folgende Worte, denen im lat. solche mit *â*, im germ. solche mit *ô* entsprechen, haben im äol. und dor. unser *â* (= idg. a^2*):* *ματηρ, ἀδυς*,

παχυς, αελιος, ναυς u. s. w. Diesem urgr. *â* steht ein urgr. *η* (= idg. *â*[1]) gegenüber, dem ein lat. *ê* und ein germ. *ê* (*â*) antworten; so erweist die Uebereinstimmung des dor. und äol. beispielsweise für diese Fälle ein urgr. *η* : *εἴην* (lat. *siêm*), *ἡμι-* (lat. *sêmi-*, germ. *sêmi-*); *πλη-* 'füllen' vgl. lat. *plêtus*; *θη-* 'säugen' (*θηλυς* vgl. lat. *fêmina*, germ. *dê* in hd. *tâjan*) u. s. w. Wenn wir schon jetzt daran denken dürften, den Lautsymbolen *a*[2] und *â*[1] reelle Werthe zu geben, so würde für idg. *a*[2] ein *â*, für idg. *â*[1] ein *ê* anzusetzen sein, und wir hätten die äol.-dor. Worte *ματηρ, ἀδυς, ἡμι-* auf idg. *mâtêr, svâdus, sêmi* zurückzuführen.

Ich brauche wohl kaum hervorzuheben, dass der eben erörterte Punkt unser Vocalschema in keiner Weise stört. Doch fällt das p. 55 ff. über lat. Perf. von *a*[1]-Wurzeln gelehrte: der Vocal von lat. *cêpi* kann nicht mit dem von *hôf* identisch sein; man wird in *cêpi, fêci, êgi* u. s. w. vielmehr Analogiebildungen nach *êdi, sêdi, vêni* u. s. w. zu sehen haben.*

Leider konnte ich eine Untersuchung zur Lautlehre nicht zu Ende führen, da äussere Umstände zum Abschluss der Arbeit drängten, eine Untersuchung über das Auslautsgesetz. Ich hielt an der Scherer'schen Formulirung fest und benutzte sie als Grundlage einer neuen Theorie des zusammengesetzten Prät. Wer künftig ein gemeingerm. Auslautsgesetz verwirft, wird seine Ansicht über die Zusammensetzungstheorie zu äussern haben.

Dass ich die germ. Grundformen nicht in ihrer jüngsten Gestaltung, sondern in einer der grossen Accentverschiebung vorausgehenden gegeben habe, hat seinen Grund darin, dass ich

---

* Auch andere meiner Versuche haben während des Druckes Bestätigung gefunden, so meine Erklärung von got. *iddja* vgl. Möller 'Epenthese vor *k* Lauten im germ.' p. 6. Ich benutze diese Gelegenheit zwei kleinere Nachträge zu machen: zu dem Aufsatz über die *k*-Gutturale, dass bereits Holtzmann ad. Gr. p. 46 den Zusammenhang des germ. *g* und *hv* mit den ind. Palatalen erkannt hat; zu der p. 86[1]* für an. *spjó* aufgestellten Erklärung, dass Wimmer p. 120 der schwed. Ausgabe seiner an. Grammatik, auf die ich leider zu spät aufmerksam wurde, das Richtige bietet.

es für nothwendig hielt die urgerm. Betonung stets zur Anschauung zu bringen. Freilich bin ich in Folge dieses Verfahrens oft gezwungen gewesen, problematische Suffixformen zu geben; ich habe die Gründe für meine Wahl nicht geäussert, weil die Richtigkeit meiner Resultate nicht durch jene problematischen Suffixe bedingt ist.

Schliesslich weise ich darauf hin, dass ich in der Bezeichnung der ae. Vocale dem Vorschlag ten Brinks Angl. I, 525 ff. gefolgt bin. Das Princip der in den Beiträgen durchgeführten Vocalunterscheidung, die sich besonders für grammatische Untersuchung eignet, ist Unterpunktirung der Secundärvocale; so wird bei Brechung das zweite Element unterpunktirt: *weọrc* Werk; so auch der einen Palatal andeutende Vocal *e: scẹolon* sollen, *gẹong* jung; lange Vocale erhalten Dehnungszeichen: *scâdan* oder *scẹâdan* scheiden; die Diphthonge werden nicht markirt: *deor* Thier, *heafod* Haupt.

Ich kann die Beiträge nicht aus den Händen geben ohne meinen verehrten Lehrern, den Hrn. Prof. ten Brink und Hübschmann, meinen innigen Dank für ihre freundliche Unterstützung meiner Arbeiten auszusprechen. Zahlreiche Bemerkungen und Mittheilungen aus ihren grammatischen Untersuchungen zeigten mir oft die Wege, die zu einer wie mir schien richtigen Lösung der mich beschäftigenden Probleme führten. Möchte doch mancher meiner Versuche ihrer Theilnahme nicht unwürdig erscheinen!

Strassburg, 19. Nov. 1878.

F. KLUGE.

INHALT.

ERSTES KAPITEL.

ZUM VOCALISMUS.

§ 1.

ZUR GESCHICHTE DER VOCALISCHEN FRAGE IN UNSERM JAHRZEHNT.

Joh. Schmidt eröffnet den ersten Band seines Werkes 'zur Geschichte des idg. Vocalismus' mit der Behauptung: 'Voltaires bekannter Ausspruch, die Etymologie sei eine Wissenschaft, in welcher die Vocale nichts und die Consonanten sehr wenig bedeuten, ist durch die Arbeiten der neueren Sprachwissenschaft mehr in seinem zweiten Theile als in dem ersten Theile wiederlegt worden'. Diese Behauptung schien bis vor Kurzem selbst durch ihres Vertreters überaus reichhaltige und anregende Arbeiten nicht entkräftet. Wir verdanken ihnen theilweise äusserst lichtvolle Belehrungen über Vocalerscheinungen in der Umgebung von Nasalen und Liquiden, und vor Allem wird der Germanist dem so vielseitigen Linguisten für die Erhellung eines der dunkelsten Punkte der germ. Grammatik, des Uebertrittes von Vocalen aus einer Reihe in eine andere, zu hohem Danke verpflichtet sein. Aber das Gebiet, auf dem sich die bis jetzt erschienenen zwei Bände des 'Vocalismus' bewegen, ist zu eng, als dass wir über sämmtliche Vocalerscheinungen innerhalb der idg. Sprachen das längst ersehnte Licht erhalten hätten. Noch immer wusste man nur, dass der Vocalismus der europ. Sprachen durch eine Spaltung des alten *a*-Lautes in *a e o*

ein bunteres farbenreicheres Bild darbiete als der Vocalismus der arischen Sprachen. Man wusste ferner, dass in vielen Fällen sämmtliche europ. Sprachen auf Grundformen hinwiesen, die als idg. anzusetzen das ar. mit seinem scheinbar weit einfacheren Vocalismus verbieten musste. Dass die so vielfach übereinstimmende Färbung eines alten *a* in den europ. Sprachen dem Glauben an eine europ. Grundsprache eine Hauptstütze bot, an der Joh. Schmidt vergebens rüttelte, war sicher, und es liess sich nicht wegstreiten, dass die idg. Sprachen Europas durch ihre wenn auch vereinzelt disharmonische Spaltung des alten *a* ein einheitliches Gepräge tragen, das sie den ar. Sprachen gegenüber fest charakterisirt. Einen durchschlagenden Beweispunkt für die Berechtigung der Schmidt'schen Polemik gegen die Stammbaumtheorie konnte man erst dann als vollständig erbracht ansehen, als man in den ar. Sprachen deutliche Fälle von Vocalerscheinungen erkannte, die mit ähnlichen in den westidg. Sprachen parallel gingen. Und dies Verdienst gebührt Brugman, der sich am eifrigsten der vocalischen Frage zugewendet hat.

Mit Recht waren frühere Versuche den Accent zur Erklärung vocalischer Erscheinungen herbeizuziehen, von methodischen Sprachforschern zurückgewiesen, welche sich nicht befreunden konnten mit dem Despotismus, der mit souveräner Missachtung der gr. und altind. Betonung nach willkürlichen, wie aus der Luft gegriffenen Gesetzen Accente gab. Seit wir durch Verners glänzende Untersuchung über die urgerm. Accentuation die altind. Betonung, welche Scherer für das Verbum als urgerm. nachgewiesen hatte, fast durchweg als idg. anzusetzen berechtigt sind, musste sich jedem von Neuem die alte Frage aufdrängen, ob sich denn wirklich kein Zusammenhang zwischen der Accentuation und den Vocalerscheinungen nachweisen lasse.

Verner führte seine Entdeckung des urgerm. Accentes mit einem Beitrag zum germ. Vocalismus ein. Der Aufsatz 'zur Ablautsfrage', Kz. 23, 131—138, beschäftigt sich nur mit dem germ. Vocalismus ohne den der übrigen Sprachen zuzuziehen; er beginnt mit einer Negirung der theilweise unbrauchbaren Vocaltheorie, die Holtzmann ohne consequente

Berücksichtigung der altind. und gr. Betonung in seiner Schrift 'über den Ablaut' 1844 aufgestellt hatte. Verner gibt dann eine Chronologie, welche bereits von Scherer ZGDS p. 132 angedeutet war: 1) In einer älteren Sprachperiode ging betontes *a* in *e* über; z. B. in den Präsentien der Ablautsreihen *vérþô* und *bérô*. 2) In einer jüngeren Sprachperiode ging unbetontes *a* vor Nasalen und Liquiden in *o*, resp. *u*, vor allen übrigen Consonanten in *e* über; vgl. die germ. Participien *nomanás* genommen, *vordanás* geworden, *boranás* getragen, aber *etanás* gegessen, *setanás* gesessen. 3) Daneben besitzt das germ. ein reines von der Accentuation unabhängiges *a*. — Was das Verhältnis von *e* zu *o (u)* anbetrifft, so hat Verner bis zu einem gewissen Punkte sicher Recht; und auch dagegen lässt sich nichts einwenden, dass germ. *a* von der Betonung vollkommen unabhängig sein soll. Hier hat sich aber die Umgehung besonders des griech. Vocalismus gerächt. Derselbe lehrt nämlich, dass im germ. *a* zwei grundverschiedene Laute zusammen gefallen sind, die dem gr. *o* und *α* entsprechen. Auch ist, was Verner sehr wohl gesehen hat, der germ. Vocalismus mit den kurzen *a e o* nicht erschöpft. So hatte sich der Accent auch hier wieder unbrauchbar erwiesen; es lassen sich nun einmal die Vocalerscheinungen nicht allein aus der Betonung erklären.

Dem Beispiele Verners folgte Brugman. Ich muss es mir versagen, so anziehend es wäre, den Ausgangspunkt seiner Untersuchungen und die Entwickelung seiner Ansichten nach der Zeitfolge der verschiedenen Aufsätze zum Vocalismus (Studien 9, 287 ff.; 361 ff.; Kz. 23, 587 ff.) zu verfolgen. Unserm Zweck genügt die Kenntniss ihrer Resultate, die ich im Anschluss an die Einleitung seines Aufsatzes 'zur Geschichte der Nominalsuffixe *as, yas, vas*' (Kz. 24, p. 1—4) in der Kürze wiedergebe.

1) Durch die Grundsprache geht eine von allen Dialecten reflectirte Abstufung, der zufolge ein und derselbe verbale oder nominale, mit oder ohne Suffix gebildete Stamm beim Antritt der verschiedenen Personal- oder Casussuffixe eine verschiedene Gestalt annimmt und welche dadurch ins Leben

getreten ist, dass ein Theil der angesetzten Suffixe ursprünglich betont, ein anderer unbetont war; die lautvollere Gestalt des Stammes wird als starke, die lautärmere als schwache Stammform bezeichnet. Beispiele: sk. *véda* ich weiss, *vidmá* wir wissen; gr. *οἶδα, ἴδμεν* (für *ἰδμέν*); got. *vait, vitum.* sk. *émi* ich gehe, *imás* wir gehen = gr. *εἶμι, ἴμεν* (für *ἰμέν*).

2) Die Verschiedenheit des Vocals in *φέρω — φόρος, φέρομεν — φέρετε* = got. *bairam, bairiþ* = altind. *bhárâmas bháratha* reicht in die Grundsprache; derjenige Laut, der im europ. gewöhnlich als *e* erscheint, wird mit a_1 bezeichnet, derjenige dessen Fortentwickelung in gr. *o* = germ. *a* vorliegt, mit a_2; letzteres a_2 wird im ind. in offenen Silben durch *â*, in geschlossenen durch *a* vertreten; daher *bharâmas* = *φέρομεν*, aber *dadárça* = *δέδορκα, ábharam* = *ἔφερον.*

3) Die idg. Grundsprache besass wahrscheinlich vocalische Liquiden und Nasale, welche Laute zum Unterschiede von den consonantischen mit **r l m n** bezeichnet werden; diese Laute sind in vielen Fällen ein Zusammenziehungsprodukt aus *ar al am an:* das dem sk. *tatás*, gr. *τατός*, lat. *tentus* zu Grunde liegende idg. Particip *t***n***tá*$_2$*s* beruht auf älterem *tan-tá*$_2$*s;* für *pá*$_2$*d***m** (sk. *pâdam*, gr. *πόδα*) lässt sich Entstehung aus älterem *pá*$_2$*dam* nicht wahrscheinlich machen. Die Schwächung von *ar am* u. s. w. zu **r m** u. s. w. beruht wie die schw. Formen bei der Abstufung auf ursprachlichen Betonungsverhältnissen; wie der locat. Sing. gr. *πατρί* = germ. *fadrí* auf älterem *patarí* beruht, so wurde im Loc. Plur. aus älterem *patarsvá* ein *pat***r***svá* (= sk. *pitŕšu*, gr. *πατράσι*); dass dort consonantisches, hier vocalisches *r* die Folge der aus der Suffixbetonung hervorgegangenen Schwächung ist, beruht darauf, dass das Casussuffix dort vocalisch, hier consonantisch anlautet.

Dies sind die Resultate der Brugman'schen Arbeiten. Ich untersuche in der Kürze, ob sie wirklich das erklären, was sie sollen und in wie weit sie anzuerkennen, resp. zu verwerfen sind.

Das Princip der Stammabstufung, das seine Entstehung anerkannter Massen nicht erst den letzten Jahren verdankt, hat Brugman in erfolgreicher Weise auf die themavocalische

Flexion ausgedehnt; wir haben gelernt, dass der Unterschied von gr. φέρομεν, φέρετε = got. *bairam bairiþ* = sk. *bhárâmas bháratha* principiell von der Stammabstufung der consonantischen Flexion nicht verschieden ist und mit dieser in die Ursprache reichen muss: damit ist der Beweis für idg. a_1 und a_2 erbracht. Wenn aber Brugman weiter die der Sprachtrennung unmittelbar vorausliegenden *bhá₁ra₂mas bhá₁ra₁tas* durch Uniformirung des Wurzelvocals auf älteres *bha₁rá₂mas bhá₂ra₁tas* zurückführt, so will es mir scheinen, als ob wir nicht nur kein Recht dazu hätten, den Accent zur Erklärung der Vocalverschiedenheiten in solcher Weise hin- und herspringen zu lassen, sondern auch vom gemeinidg. Vocalismus selber auf die Unhaltbarkeit dieser Annahme hingewiesen würden. Der Beweis dafür lässt sich leicht von den Präsensbildungen von Wurzeln mit auslautender Doppelconsonanz aus führen. Z. B. √ *vart: vérþamez vérþede* sind die germ. Grundformen, *vértomes, vértetes* wären die griech.-ital., im altind. haben wir *vártâmas vártatha;* es liegen also idg. *vá₁rta₂mas vá₁rta₁tas* zu Grunde. Wie nun Brugman die parallelen *bhá₁ra₂mas* — *bhá₁ra₁tas* auf ältere *bha₁rá₂mas* — *bhá₂ra₁tas* zurückführt, würde er auch ältere *va₁rtá₂mas* — *vá₂rta₁tas* ansetzen müssen. *va₁rtá₂mas* aber hätte nach dem dritten Gesetze ursprachlich zu *vrtá₂mas* werden müssen: idg. *vrtá₂mas vá₂rtatas* aber könnte entweder nur einen Stamm *vrt,* oder einen Stamm *va₂rt* nach der Uniformirung ergeben haben. Da nun aber durch anderweitige Untersuchungen Brugmans feststeht, dass einem idg. r ein germ. *or (ro),* einem idg. *a₂r* aber germ. *ar,* jenem griech. αρ, ρα, diesem ορ entspricht, so bleibt der Vocal des germ. *vérþ-*, gr.-ital. *vert-* unerklärt. Aehnlich verhält es sich mit Wurzeln, die auf Nasal + Consonant auslauten.

Mit der Richtigkeit dieser Einwände aber fällt auch Brugmans Annahme, dass *vá₁ǵha₂mas vá₁ǵha₁tas* auf älteren *va₁ǵhá₂mas vá₂ǵha₁tas* beruhe, und — der Accent hat mit dem Wechsel von a_1 und a_2 nichts zu schaffen. Ein anderer problematischer Punkt unter den Brugman'schen Resultaten scheint mir die Annahme sonantischer Liquiden und Nasale, die doch wohl sprachgeschichtlich nicht denselben Grad von

Berechtigung hat wie lautphysiologisch. Nach Brugman entstand ein idg. *tn̥tá*$_2$*s* aus älterem *tantá*$_2$*s* in Folge des durch die Accentuation veranlassten Schwundes des Wurzelvocals. Haben wir nun nicht consequenter Weise anzunehmen, dass auch bei Wurzeln, deren Auslaut weder Nasal noch Liquida ist, der Wurzelvocal im Particip ursprünglich ausgefallen und der in den Einzelsprachen erscheinende Vocal nur ein später Hülfsvocal sei? oder ist es nicht vielmehr unmöglich z. B. aus einem idg. *paktás* ein *pktás* entstehen zu lassen, das mit jenem aus *tantás* entstandenen *tntás* = *tn̥tás* auf einer Stufe steht? Ist aber gr. *πεπτός* die erste Entwickelung aus einem idg. *pa*$_1$*k̥tá*$_2$*s*, so werden wir auch *τατός* für den Reflex eines idg. *tantás* halten dürfen.

Soviel steht aber nach Brugmans Untersuchungen fest, dass in unbetonten Silben schon idg. eine Schwächung von *a* eingetreten ist, die sich vor Nasalen und Liquiden unverkennbar kundgibt.

Dies sowie das uridg. Alter der Laute a_1 und a_2 wird Gemeingut der Sprachwissenschaft werden und bleiben. Für übereilt halte ich Brugmans Annahme, dass der Accent zu dem Wechsel von a_1 und a_2 in Beziehung stehe. Ich glaube, dass die Betonung in der Grundsprache dieselbe Constanz besass, die ihr von der Völkertrennung an viele Jahrhunderte hindurch eigenthümlich war.

Zu diesem principiellen Bedenken gegen die Methode Brugmans füge ich folgende Bemerkungen:

Man vermisst bei ihm eine consequente Durchführung eines Princips, als dessen Hauptvertreter er mir erscheint. Ich meine: hat er einmal den Anfang gemacht, dem europ. Vocalismus ein z. Th. höheres Alter als dem der ar. Sprachen zu vindiciren, so musste er consequenter Weise auch den übrigen gemeineurop. Vocalen ursprachliches Alter sichern. Ausser den bisher besprochenen a_1 und a_2 hat er nur noch ein a_3 angedeutet, dem in allen europ. Sprachen ein reines *a* entspricht. Aber das europ. ist noch weit reicher an Vocalen. Wie verhält sich germ. *môdā̆r* Mutter zu gr. *μήτηρ* und altind. *mâtā̆?* wie germ. *svôtús* süss zu gr. *ἡδύς* und sk. *svâdús?* wie germ. *knâdís* Erkenntnis zu gr. *γνῶσις*? wie

got. *jêr* zu gr. ὥρος? u. s. w. Das sind alles Fragen, auf die wir von den bisherigen Theorien Brugmans vergebens Antwort erwarten. Hier hat jeder einzusetzen, der am Vocalismus weiter arbeiten will.

Brugman gebührt das Verdienst die vocalische Frage zu einem methodisch bedeutenden Probleme der neusten Untersuchungen gemacht zu haben; aber er ist nicht der erste, der ihr in höherem Masse Aufmerksamkeit geschenkt hat. Etliche Jahre vor ihm hatte bereits Amelung dieselbe im engeren Gebiet der europ. Sprachen zu erledigen gesucht in dem nachgelassenen Aufsatz 'der Ursprung der deutschen *a*-Vocale' Haupts Zeitschrift 18, 361 ff.

'Kein Sprachvergleicher', heisst es daselbst p. 162, 'nimmt soviel ich sehe daran Anstoss ein deutsches *a* nach Belieben einem gr. und lat. *a e o* oder *â* gleich zu setzen, wenn das übrige dazu auffordert. Ich glaube nicht, dass die Natur der Sache selbst uns für immer zu einer solchen Freiheit verurtheilt. Die uns noch unbekannten, den Erscheinungen vermuthlich doch zu Grunde liegenden festen Gesetze aufzudecken muss wenigstens fortwährend versucht werden'.

Man glaubt einen unter den Eindrücken der letzten Jahre entstandenen Aufsatz zu lesen; so sehr muthet uns der Geist dieser vor einem Lustrum geschriebenen Worte an. Wir bewundern den Scharfsinn und zugleich den feinen Takt für Methode, den dieser Aufsatz in hohem Masse erkennen lässt. Manches ist darin vorweg genommen, was Brugman später durch eigne Untersuchung gewann. Nur darin besteht ein methodischer Fortschritt des letzteren über Amelung hinaus, dass jener im ar. Vocalismus zahlreiche Spuren derselben Erscheinungen nachwies, deren Uebereinstimmung in den europ. Sprachen zuerst erkannt zu haben Amelungs Verdienst ist. Wir können es sehr wohl begreifen, warum dieser den Schwerpunkt aller Forschung über den Vocalismus auf die Vergleichung der europ. Sprachen gelegt wissen wollte (und es wäre im Interesse der Sache nur zu wünschen, dass man fürs erste den ar. Vocalismus möglichst aus dem Spiele liesse), begreifen auch, warum er die Untersuchung von sich wies, ob die Mannigfaltigkeit des europ. Vocalismus höhere Alterthüm-

lichkeit habe als die Monotonie des ar.; diese Möglichkeit schien ihm allerdings — und auch hier bewundern wir Amelungs scharfen Blick — 'grössere innere Wahrscheinlichkeit zu haben als die gewöhnliche Annahme eines einförmigen idg. *a*' (a. a. O. p. 218).

Die Gültigkeit des von Brugman aufgestellten Satzes, dass der europ. Vocalismus älter sei als der ar., wird im weitesten Umfang bestätigt durch Verners anregende Entdeckung, dass der Reflex des Brugman'schen a_1 im ar. ein Vocal heller Färbung gewesen sein müsse, da ein vor demselben stehender Guttural in den entsprechenden Palatal verwandelt werde. Ich notire die frappantesten Beispiele: lat. *que* = gr. *τέ* sind die Reflexe eines idg. *k̦a*$_1$ = ind. *ca* (nicht *ka)*. gr. *πέντε* = lat. *quinque* = germ. *fimfe* entsprechen idg. *pá*$_1$*nk̦a*$_1$ = ind. *pánca* (nicht *panka)*; sk. *cakrás* = idg. *k̦a*$_1$*k̦rá*$_2$*s*, germ. *hveulás* für *hvegvlás*; ind. *catúr* = gr. *πισυϱ-* = got. *fidur* sind gleich idg. *k̦a*$_1$*túr*. Vor einem *a*-Vocal von dunkler Färbung bleibt im ar. der Guttural und wird nicht in den Palatal gewandelt; gr. *πό-* = got. *hvas* sind idg. *k̦a*$_2$*s* = sk. *kas* (nicht *cas)*; lat. *coxa* = ahd. *hahsa* = sk. *kákša* (nicht *cakša)*; vgl. auch sk. *kapâla* = ae. *hafela*. Ich begnüge mich mit diesen Beispielen, da 'Verners Palatalgesetz'* bald ausführlicher dargelegt werden wird.

Anstatt hier ein Facit zu ziehen aus der Betrachtung der Geschichte der vocalischen Frage in unserm Jahrzehnt, gebe ich in den folgenden Paragraphen einen eignen Versuch, der auf den durch Amelung, Brugman und Verner gewonnenen Resultaten und auf den von ihnen vertretenen methodischen Grundsätzen erbaut, eine theilweise neue Theorie des Vocalismus anstrebt, sich gleichwohl nicht anmasst, so verwickelte Fragen gänzlich erledigen zu wollen.

---

* Ich kenne das Gesetz seit dem October des vergangenen Jahres durch Hrn. Prof. Hübschmann, der es in seinem vom 25 Nov. 1877 datirten 'iran. Studien' Kz. 24, 409 in der Kürze bespricht. Dies zur Erklärung, wesshalb ich es nicht 'Collitz' Gesetz' bezeichne. Die Abhandlung des letzteren Bb. 2, 305 ging mir erst zu, als meine Untersuchung über den Vocalismus bereits abgeschlossen war. Collitz' Einwänden gegen Brugman kann ich übrigens nur in einem, später zu erwähnenden Punkte beitreten.

§ 2.

NACHWEIS DER VERSCHIEDENEN VOCALSTUFEN AN DER *i*- UND *u*-REIHE.

Die *i*- und *u*-Reihen eignen sich am vorzüglichsten zur Veranschaulichung des Verhältnisses der Vocale einer Reihe unter einander; sie sind auch schon öfters zu diesem Zwecke aufgeführt; was ich hier biete, erhebt durchaus keinen Anspruch auf Neuheit.

Im gr. und im germ. finden wir in der *u*-Reihe vier Vocalgestalten: gr. *υ ευ ου ῡ* = germ. *u eu au û*. Das Princip, jedem der Vocale der Einzelsprachen einen idg. Vocal zu Grunde zu legen, zwingt eine gleiche Reihe für das idg. anzusetzen; diese lautet, indem ich für gr. und germ. *e* mit Brugman idg. a_1 und für gr. *o* = germ. *a* idg. a_2 ansetze: *u* a_1u a_2u *û*. Eine gleiche Zahl Vocale bietet die *i*-Reihe; gr. *ι ει οι ῑ;* im germ. ist *ei* zu *î* geworden und mit altem *î* zusammengefallen; die gr. und germ. Vocalreihe weist auf ein idg. *i* a_1i a_2i *î* hin.

Es stehen sich also durchaus parallel

i a_1i a_2i *î*
u a_1u a_2u *û*.

Die parallelen *i* und *u* bezeichne ich im folgenden als schwache Vocalform, a_1i und a_1u als starke Vocalform, a_2i und a_2u als Steigerung, *î* und *û* als Dehnung. Wo wir eine Vocalreihe finden, wird sie diese 4 Stufen bieten müssen: schwache Form, starke Form, Steigerung, Dehnung. Betrachten wir zunächt die *i*- und *u*-Reihe genauer!

I. Die schwache Stufe, die denkbar schwächste Vocalgestalt, erscheint nur in ursprünglich unbetonter Wurzelsilbe; wie folgende Categorien zeigen.

a) Particip mit Suffix *tá* und *ná*.
sk. *diṣ̌tás* = lat. *dictus* = germ. *tiganás* = idg. *dik̆-tás, -nás* √ *dik̆*.
sk. *buddhás* = gr. *πυστός* = germ. *bodanás* = idg. *bhudh-tás, -nás* √ *bhudh*.

b) schwache Perfectform.
sk. *bubudhimá* = got. *budum* = idg. *bhubhudhmá;*

sk. *bibhidimá* = lat. *fidimus* = got. *bitum* = idg. *bhibhidmá*; √ *bhid*.

c) schwache Form des Präsens der 2. und 3. sk. Classe. sk. *imás* = gr. *ἴμεν* = idg. *imás*, √ *i*. sk. *cikitmás (zu cíketmi)* √ *cit* = *k̦it*.

d) Präsensbildung nach der 5. und 9. sk. Classe: vgl. sk. *jinā̆mi* √ *ji; punā̆mi* √ *pu; sunā̆mi* √ *su;* vgl. auch den Plur. *sunumás*.

e) Reduplicationssilbe: vgl. sk. *bibhéda,* Plur. *bibhidimá*.

f) Präsens nach der 6. sk. Classe: vgl. sk. *diçā̆mi, tudā̆mi.*

An Nominalbildungen sind folgende die wichtigsten, die bei Suffixbetonung schwächste Wurzelgestalt zeigen.

g) Verbalnomina mit Suffix *ti* (vgl. Amelung a. a. O. 18, 206; Verner hat Kz. 23, 124 gezeigt, dass vereinzelt schon in der idg. Zeit der Accent auf die Stammsilbe übergegangen ist; vgl. auch Lindner ai. Nominalbildung § 53): sk. *diṣṭís* = germ. *tihtís* (ahd. *inziht* Fick VII, 121) = idg. *dik̦tís (√ dik̦); ai. júṣṭis* zeigt Accentverschiebung, Grundform ist *ǵusti-s* (Verbalnomen zu √ *ǵus* schmecken, kosten).

h) Nomina agentis mit Sufffx *án* (vgl. Amelung a. a. O., Osthoff PBb III, 1 ff.; Lindner § 7): vgl. germ. *togā̆n (harja-togā̆n* Herzog*)* zu √ *duk̦* ziehen, führen; idg. *k̦uā̆n* Hund *(√ k̦u?).*

i) Nomina femin. mit dem Suffix *i*; vgl. sk. *citís* f. Verständnis √ *cit* = idg. *k̦it; yudhís* f. Kampf √ *yudh*. Lindner § 23.

k) Adjectiva mit Suffix *ú* und *rá* bei consonantisch auslautender Wurzel; vocalisch auslautende Wurzeln haben im ind. und germ. meist Dehnung, wie wir unten sehen werden. Vgl. Lindner § 30 und § 78; Bezzenberger Bb II, 123 ff.; idg. *rudhrás* roth = sk. *rudhirás,* gr. *ἐρυθρός,* germ. *rodrás* Kz. 20, 6; germ. *bitrás* bitter.

II. Während das Gebiet der schwachen Vocalform die unbetonte Wurzelsilbe ist, zeigt sich die starke Form aus-

schliesslich in betonter Wurzelsilbe. idg. $a_1 i$ und $a_1 u$, die starken Formen zu idg. *i* und *u*, werden reflectirt durch gr. *ει* und *ευ* und durch germ. *î* und *eu;* im sk. entspricht *ê* und *ô,* die als helle Vocale nur gelten, wenn sie einem gr. *ει* und *ευ* entsprechen; Verners Palatalgesetz ist hier von durchschlagender Beweiskraft; vgl. sk. *cétati* (nicht *kétati)* er erblickt zu √ *cit* = idg. *kit.* *códati* er treibt (nicht *kódati)* zu √ *cud* = idg. *kud.* Im ar. sind in den meisten Fällen die *ê* und *ô* als starke Formen nicht zu unterscheiden von den aus den Steigerungen idg. $a_2 i$ und $a_2 u$ entstandenen *ê* und *ô.* Im germ. ist die starke Form *î* (= idg. $a_1 i$) mit der alten Dehnung *î* zusammengefallen, und nicht immer lässt sich entscheiden, welcher Werth einem *î* zukommt. Germ. *eu, iu* ist gewöhnlich der Reflex eines idg. $a_1 u$; nur sehr selten kann man schwanken, ob nicht vielmehr idg. *iv (yu)* zu Grunde liegt. Gr. *ει* und *ευ* entsprechen am deutlichsten der idg. starken Vocalform $a_1 i$ und $a_1 u$. Besonders in folgenden Kategorien zeigt die Wurzelsilbe die starke Stufe.

a) Präsens nach der 1. sk.-Classe und starke Stammform des Präsens nach der 2. sk.-Classe; germ. *tî'hô* = gr. *δείκω* = lat. *dîco* = idg. *dá₁ikâ;* sk. *bódhâmi* = germ. *béudô* = idg. *bhá₁udhâ;* sk. *cétâmi* (aber Perf. *cikéta)* zu √ *cit;* sk. *jáyâmi* (aber Perf. *jigâya)* zu √ *ji* = idg. *gi;* vgl. gr. *εἶμι* = sk. *émi* = idg. *á₁imi* ich gehe (aber Plur. *i-más* wir gehen). Ich stelle hierher auch die Form *á₁y-* des Causativsuffixes, die in unbetonten Silben zu *i* wird: sk. *bhedáyâmi* = germ. *baitéjô, baitijô* (nach der Accentverschiebung *baitiô)*, Causativ zu idg. *bhá₁idâ* ich spalte, ist idg. *bha₂idá₁yâ;* das zugehörige Particip ist *bha₂idi-tás,* ich fasse also mit Bezzenberger Zeitschr. für deutsche Philol. V, 475 *bha₂idi* als Verbalstamm, obwohl man heute eher geneigt ist die Causativa für alte Denominativa mit Suffix *-ya-* zu halten, vgl. Scherer zGDS p. 172; Delbrück ai. Verb. p. 209.

b) Neutrale *as*-Stämme, vgl. Fick Bb I, 233; gr. *τεῖχος* = sk. *déhas* = idg. *dhá₁igha₂s* (sollte das nur einmal belegte *gadigis* st. n. des got. für *gadeigis* verschrieben sein?) zu √ *dhigh* kneten. Instructiv ist auch sk. *cétas* zu √ *cit,*

das, wie der anlautende Palatal zeigt, idg. *ḱá₁ita₂s* ist. Im germ. haben wir einige sekundäre *eu* in unbetonter Wurzelsilbe; ihre Erklärung hat Sievers PBb V, 149 gefunden: Beispiele eines secundären *eu* sind germ. *hveulás* für *hvegvlás* = sk. *cakrás*, idg. *ka₁ḱrá₂s* Rad; germ. *neurás* Niere steht für *negvrás* = gr. νεφρός, idg. *na₁ghrá₂s* (so erledigen sich Joh. Schmidts Bedenken Verwandtschaftsverh. p. 56). Germ. *þeudō̃, þiudō̃* Volk würde, wenn eine idg. √ *tu* zu Grunde läge, eine ganz auffällige Bildung sein, es wäre ein Beispiel dafür, dass *eu, iu* im germ. nicht immer in betonter Wurzelsilbe steht. Es liegt aber vom germ. aus näher eine √ *tiv* anzusetzen und zu derselben got. *þius* Knecht, *þivi* Magd und *þêvis* für *þeivis* Knecht mit den entsprechenden Worten der übrigen germ. Sprachen zu stellen; germ. *þiudō̃* wäre dann idg. *tiv-tā̃, tyu-tā̃*.

III. Neben den starken Vocalformen $a_1 i$ und $a_1 u$ haben wir als idg. die Steigerungen $a_2 i$ und $a_2 u$ anzusetzen; am deutlichsten entsprechen auch hier wieder die gr. οι und ου; germ. *ai* und *au* sind nur dann mit Sicherheit als $a_2 i$ und $a_2 u$ aufzufassen, wenn Wortbildungen derselben Wurzel andere Vocalstufen derselben Reihe zeigen. Auch sk. *o* und *e* sind nur in seltenen Fällen als Reflexe alter $a_2 i$ und $a_2 u$ zu erkennen; unzweifelhaft ist das *e* von sk. *cikéta* zu √ *cit*. Die aus $a_2 i$ und $a_2 u$ enstandenen *e* und *o* sind nämlich Vocale dunkler Färbung, Palatalisirung eines ihnen vorhergehenden *ḱ* ist also unmöglich; vgl. auch *ketús* Glanz = germ. *haidús* (Fick VII, 56) = idg. *ḱa₂it-ú-s*. In folgenden Formenreihen zeigen sich die Steigerungen $a_2 i$ und $a_2 u$:

a) starke Perfectform: gr. λέλοιπε = germ. *láihve* (got. *laihv*) = sk. *riréca* = idg. *ra₁rá₂ika₁* zu Präs. *rá₁iḱâ* (gr. λείπω = germ. *lîhvô*) √ *riḱ*. Germ. *báude* er bot = sk. *bubhódha* = idg. *bha₁bhá₂udha₁*; sk. *jigā́ya* √ *ji* = *gi*.

b) starke Stammform des Präsens der 3. sk. Classe; vgl. *cikémi* zu √ *ci* (idg. *ḱi*) = sehen; *ciketmi* zu √ *cit* (idg. *ḱit*) = schauen. Im gr. findet sich bei consonantisch auslautender Wurzel keine Spur der Präsensbildung nach der 3. sk.-Classe; zahlreiche Belege hingegen bietet das germ.

c) Der Causativstamm zeigt in der unbetonten Wurzelsilbe Steigerung; über den Accent hat bekanntlich Verner Kz. 23 p. 120 gehandelt. Germ. *baitíjô* (= *baitiô)* lasse beissen ist idg. *bha₂idá₁yâ* (√ *bhid).*

d) Verschiedene Nominalbildungen zeigen Steigerung in unbetonter Wurzelsilbe; sk. *ketús* (nicht *cet-ú-s)* = germ. *haidús* = idg. *ka₂it-ú-s* zu √ *k̡it*; gr. *πνοϝή* zu √ *πνυ*; germ. *raubṓ* raub (ahd. *rouba* st. f.) √ *rup.*

Es wird durch die beigebrachten Beispiele erwiesen, dass sich die Steigerung in betonter wie in unbetonter Silbe findet; so unterscheidet sich diese Vocalstufe von den beiden eben behandelten, deren eine ursprünglich nur in unbetonter, die andere nur in betonter Wurzelsilbe erscheint. Dass die Steigerung in irgend welcher Beziehung zum Accent gestanden hat, lässt sich nur vermuthen.

IV. Ueber die Dehnung lässt sich, soweit ich den Vocalismus übersehe, nur das sagen, dass sie die seltenste der Vocalstufen ist; doch lassen sich einige Fälle ursprachlicher Dehnung nachweisen. Wäre dies auch nicht möglich, so würde doch die hier vertretene Methode erfordern wegen der Existenz derselben in den Einzelsprachen die Dehnungen in den Bereich der ursprachlichen Vocalstufen aufzunehmen trotz Schleicher Kuhns Beitr. I, 328. Am häufigsten, aber mit anderen Vocalstufen wechselnd, erscheinen die Dehnungen *î* und *û* vor den Adjectiva bildenden Suffixen *rá* und *lá*, besonders wenn die Wurzel vocalisch auslautet: sk. *sthû-rás* stärk; *dû-rás* fern; *jî-rás* munter; aus dem germ. führe ich an *sû-rás* sauer; *skî-rás* klar; *fû-lás* faul; *hlût-rás* lauter; *sûb-rás* sauber. Den Accent der germ. Adject. habe ich nach der im sk. und gr. übereinstimmend herrschenden Regel über die Accentuation der Adjectiva auf *ra* angesetzt; sie lässt sich auch im germ. nachweisen. Es scheint nach den beigebrachten Beispielen, als ob die Dehnung auf die unbetonte Wurzelsilbe beschränkt ist; darauf führt der Umstand, dass Dehnung und schwache Vocalform bei einzelnen Nominalsuffixen abwechseln; so steht im germ. *hlût-rás* neben *bit-rás.*

Weitere Formenreihen, die mit mehr oder weniger Regel-

mässigkeit die seltenste Lautstufe, die Dehnung, aufwiesen, wüsste ich nicht anzuführen. Natürlich will ich mit den vorstehenden Bemerkungen nicht erschöpft haben, was sich über das Auftreten der einzelnen Vocalgestalten sagen lässt; dazu wäre eine ausführliche Stammbildungslehre der europ. wie der ar. Sprachen erforderlich, und diese steht noch in ihren Anfängen. Mir war es wesentlich darum zu thun an einigen durchsichtigen, z. Th. von andern klar gelegten Nominalbildungen die verschiedenen Lautstufen in der *i*- und *u*-Reihe zu fixiren; wir sahen, dass es in beiden Reihen vier Stufen gibt, die als schwache Form, starke Form, Steigerung und Dehnung zu bezeichnen waren. Sehen wir, ob die andern Vocalreihen die gleichen Stufen aufweisen.

---

§ 3.

ANNAHME ZWEIER *a*-REIHEN.

Die idg. Grundsprache besass zwei *a*-Reihen, von denen die eine ihrer Natur in den europ. Sprachen wegen als *e*-Reihe, die andere als reine *a*-Reihe bezeichnet werden kann. Zu der ersteren gehören die von Brugman fixirten a_1 und a_2 sowie seine Sonanten, zu der reinen *a*-Reihe nur das von ihm bloss angedeutete a_3. In den folgenden §§ werde ich die einzelnen Vocale beider Reihen erweisen; hier gebe ich schon ihre Bezeichnung: die Vocale der *e*-Reihe schreibe ich, theilweise im Anschluss an Brugman, $_{a_1}$ a_1 a_2 $\hat{a}_1$ und dem entsprechend die Vocale der reinen *a*-Reihe $_{a^1}$ a^1 a^2 $\hat{a}^1$. Durch die Annahme einer doppelten *a*-Reihe glaube ich die Schwierigkeiten heben zu können, die nach den früheren Versuchen geblieben sind.

Dass kein innerer Zusammenhang zwischen den Vocalen der beiden Stufen besteht, zeigt folgende Erwägung. Brugman hat eine ursprachliche Schwächung von a_1 vor Nasalen und Liquiden in unbetonten Silben nachgewiesen, bestehend im Schwund des Wurzelvocals und damit verbundener Sonirung von

m n r l. Stände nun sein a_3 in Ablautsverhältnis zu a_1 und a_2, so bliebe unerklärt, weshalb bei Suffixbetonung nicht dieselbe Schwächung von a_1 vor Nasalen und Liquiden eintritt. Das war ja auch die Schwierigkeit, die Verner in dem Aufsatz 'zur Ablautsfrage' nicht zu lösen vermochte und die auch Amelung schon erkannt hatte: wie ist es zu erklären, dass im germ. das part. von *bérô boranás*, von *fárô* aber *faranás*, von *bíndô bundanás*, aber von *gángô ganganás* lautet? Dass nur die Annahme einer ursprünglichen Grundverschiedenheit der Vocale Licht verschaffen kann, scheint mir unzweifelhaft. Ich überlasse es den folgenden §§ diese Annahme im Einzelnen zu rechtfertigen. Es wird zwar nicht immer bei jedem der von mir als grundsprachlich angesetzten Laute möglich sein, deutliche Spuren seiner Existenz im ar. nachzuweisen; aber das darf vorläufig noch nicht als Ziel der Forschung über den Vocalismus gelten; da der Vocalismus des ar. im Verhältnis zum europ. ohne Frage unursprünglich ist, kommt es zunächst darauf an, vom europ. aus, dessen Vocalismus als treuer Reflex des grundsprachlichen anzusehen ist, ein System oder Schema des letzteren aufzustellen. Sind wir über den europ. — idg. Vocalismus zu festen und anerkannten Resultaten gekommen, so hat die Forschung über den ar. Vocalismus eine feste Grundlage, auf der weiter gebaut werden kann. Heute ist das noch nicht möglich. Ich brauche nicht besonders hervorzuheben, dass das System der *a*-Vocale, das ich im folgenden gebe, auf einer eingehenden Betrachtung des germ. beruht, und ich glaube, dass sich alle Schwierigkeiten,* die der germ. Vocalismus bereitet, durch mein System beseitigen lassen können. In Betreff des gr., dessen Vocalismus den germ. in vielen Punkten an Durchsichtigkeit und Reinheit übertrifft, schwanke ich über die Vertretung der idg. Dehnungen $\hat{a}_1$ und $\hat{a}^1$; diese sind im germ. zusammengefallen, scheinen dort aber geschieden zu werden: doch muss ich es anderen überlassen den Lautwerth des gr. ω und η genauer

---

* Ausgenommen sind die *ê* von *hêr* hier; *Krêks* Grieche; *kêns* Kien u. s. w.; sie finden in meinem System keine Erklärung. Was sonst darüber gesagt ist, befriedigt nicht sehr.

festzustellen; was ich darüber geboten habe, soll nicht entscheidend sein.

Die Möglichkeit, dass die beiden *a*-Reihen späte Entwickelungen einer einzigen seien, muss mit derselben Entschiedenheit geleugnet werden, wie eine etwaige Uridentität der beiden Gutturalreihen.* Wenn der Versuch gelingt, für jede der beiden *a*-Reihen sämmtliche 4 Vocalstufen im germ. und gr. nachzuweisen, so ist den hier vertretenen methodischen Grundsätzen nach die ursprachliche Existenz derselben gesichert. Znnächst behandle ich die *e*-Reihe, deren Vocale ich als a_1 a_1 a_2 $\hat{a}_1$ unterscheide; hier werden hauptsächlich die Vorarbeiten Verners und Brugmans zu verwerthen sein. Für die a^1-Reihe ist bis auf Brugmans Vermuthung eines idg. a_3 noch gar nichts geleistet.

---

§ 4.

DIE a_1-REIHE.

Wir sahen eben bei der *i*- und *u*-Reihe, dass die schwache und starke Vocalform streng geschieden waren; *i* und *u* sind die schwachen, a_1i und a_1u die starken Formen der beiden Reihen. Wir dürfen danach erwarten, dass auch in der *a*-Reihe die starke und die schwache Form streng unterschieden waren. Ich setze als starke Vocalstufe a_1 an und als schwache a_1, womit ich andeuten will, dass die Aussprache beider Laute nur soweit differirt, als die Accentuation erfordert: a_1 weil in unbetonter Silbe stehend hat nicht die Stärke des accentuirten $\acute{a}_1$. In den historischen Perioden unterscheiden sich freilich die Reflexe der idg. a_1 und a_1 nicht in allen Fällen; aber diejenigen Fälle, in denen die lautliche Entwickelung derselben auseinander geht, genügen eine durch-

---

* Ich bemerke hier, dass ich die *k*-Reihe, welche die 'velare' genannt und durch sk. *k* und *c* reflectirt wird, als *ķ*-Reihe bezeichne, die sg. Palatalreihe (sk. *ç*) mit anderen als $\bar{k}$-Reihe. Ueber die noch nicht fixirte Vertretung der *ķ*-Reihe im germ. werde ich unten Aufschluss zu geben versuchen.

gängige Unterscheidung der schwachen und der starken Vocalform zu erfordern.

I. Die schwache Vocalform, idg. a_1, unterscheidet sich nur bei folgendem Nasal und Zitterlaut von der starken Form a_1. Ist der auf a_1 folgende Consonant ein Verschlusslaut, so fällt a_1 mit a_1 lautlich zusammen, und es ist demnach europ. *e* in diesem Falle der Reflex des idg. a_1; im ar. entspricht demselben ein Palatalisirung eines *ḳ*-Gutturals bewirkendes *a*.

sk. *sattás* = lat. *sessus* = germ. *setanás* gesessen sind die Reflexe eines idg. *s*a_1*d-tá*$_2$*s, -nás*. Lat. *vectus* = germ. *veganás* = idg. *v*a_1*ǵh-tá*$_2$*s, -nás*. Die Participia haben, wie wir oben sahen, weil auf dem Suffix betont, schwache Form des Wurzelvocals.

Wer die strenge Sonderung von starker und schwacher Vocalform bei der *i*- und *u*-Reihe nicht als Grund zur Sonderung von a_1 und a_1 gelten lassen will, wird letztere zu identificiren geneigt sein. Das aber verbieten die von Amelung und Verner und bes. von Brugman erkannten Vocalerscheinungen vor Nasalen und Liquiden. Dass es um Brugmans Annahme sonantischer Nasale und Liquiden als Product der Vocalschwächung in unbetonten Silben schlecht bestellt ist, wird durch das oben bemerkte klar sein. Da die Schwächung selbst feststeht, kann es sich nur um den Grad derselben handeln. An Stelle der Brugman'schen **m n r l** werde ich im folgenden stets a_1m a_1n a_1r a_1l schreiben. Das a_1 dieser Formen ist principiell identisch mit dem a_1 von idg. *s*a_1*d-tá*$_2$*s* (Particip zu $\sqrt{\ }$ *s*a_1*d*); die ihm folgenden Nasale und Liquiden sind klein geschrieben, zunächst um dem Leser den Grad der Schwächung und die sich daran knüpfenden Erscheinungen im Bereich der Einzelsprachen anzudeuten. Dazu kommt folgende Erwägung: nimmt man an, dass der Nasal nach a_1 ebenso deutlich und klar ausgesprochen wurde wie nach a_1, so bleibt die differirende Entwickelung beider im gr. und ar. unklar; gr. *α* = idg. a_1n, a_1m, aber gr. *ἐν*, *ἐμ* = idg. *á*$_1$*n*, *á*$_1$*m*; sk. *a* = idg. a_1n, a_1m; aber *án*, *ám* = idg. a_1n, a_1m. Es muss demnach der Nasal nach a_1 dem Verklingen nahe gewesen sein; vielleicht wäre an Stelle von idg. a_1n a_1m besser $\tilde{a}_1$ (oder $\bar{a}_1$) anzusetzen. Zu berücksichtigen ist auch was

ind. Grammatiker über die Natur des sk. *ṛ* lehren: es wird durch $\frac{a}{4} + \frac{r}{2} + \frac{a}{4}$ genau bestimmt (Benfey Orient und Occid. III, 32). Nicht zum mindesten erfordert aber die Nothwendigkeit eine möglichst schematische Darstellung des idg. Vocalismus zu geben, den Ansatz der a_1n a_1m u. s. w. Ich gebe zunächst eine Tabelle über die regelmässigen Vertreter der als ursprachlich zu erweisenden Laute im sk. gr. lat. germ. und zwar ihre Vertreter vor Consonanten und vor Vocalen, zum Theil im Anschluss an Brugman.

Idg. a_1n und a_1m werden folgendermassen vertreten:

idg. a_1n, a_1m vor Consonanten		idg. a_1n, a_1m vor Vocalen	
sk.	*a*	sk.	*an, am*
gr.	*α*	gr.	*αν, αμ*
lat.	*en, em*	lat.	*en, em*
germ.	*un, um*	germ.	*on, om;*

idg. a_1r (a_1l) vor Consonanten		idg. a_1r (a_1l) vor Vocalen	
sk.	*ṛ (ur, ûr)*	sk.	*ur*
gr.	*ρα (αρ)*	gr.	*αρ*
lat.	*er*	lat.	*er*
germ.	*or (ro)*	germ.	*or.*

Ich belege die aufgestellten Gesetze durch Beispiele.

a) Participia auf *ná-* und *tá-*:

idg. *p*a_1*rná*$_2$*s* = sk. *pûrṇás* = germ. *follás;*

idg. *bh*a_1*r-tás, -nás* = sk. *bhṛtás* = germ. *boranás;*

idg. *v*a_1*rt-tás, -nás* = lat. *versus*, sk. *vṛttás*, germ. *vordanás;*

idg. *g*a_1*m-tás, -nás* = lat. *ventus*, gr. *βατός*, sk. *gatás*, germ. *qomanás* und *komanás;*

idg. *t*a_1*n-tás* = lat. *tentus*, gr. *τατός*, sk. *tatás;*

idg. *m*a_1*ntás* = lat. *(com-)mentus*, gr. *ματός*, sk. *matás*, germ. *mundás;*

idg. *v*a_1*ntás* = gr. *ἄατος* (für *Fατός*) = germ. *vundás;*

idg. *d*a_1*rktá*$_2$*s* = germ. *torhtás* hell = sk. *dṛṣṭás* gesehen.

b) Verbalnomina mit Suffix *ti*-:

idg. *ga₁m-tis* (*gá₁mtis?*) = βάσις, sk. *gátis*, got. *gaqumþ(i)s* (ahd. *kumft*, nicht *quumft*);

idg. *pa₁r-tis* (√ *pa₁r*, *pa₁l* füllen) = sk. *pûrtis*;

(√ *pa₁r* ziehen) = germ. *furdis*; ae. *fyrd*.

c) Nomina agent. mit Suffix *an*: germ. *nomān* (ahd. *nomo*) Nehmer = idg. *na₁mān*; germ. *borān* (ahd. *boro*) Träger = idg. *bha₁rān*.

d) Adjectiva mit Suffix *u*:

idg. *ta₁rsús* = sk. *tr̥šús*, germ. *þorzús* dürr;

idg. *ga₁rús* = sk. *gurús* = gr. βαρύς = germ. *korús* schwer;

idg. *ta₁nús* = sk. *tanús*, gr. τανύς (lat. *tenu-i-s*) = germ. *þunús* (*þunnús?*) dünn;

idg. *ma₁rghús* (√ *ma₁rgh*; vgl. got. *maúrgjan* verkürzen, denkbar wäre daneben ein got. *maúrgus* kurz) = gr. βραχύς;

idg. *da₁lghús* = got. *tulgus* fest;

idg. *yuva₁nká₂s* = lat. *juvencus* = sk. *yuvaçás*, germ. *jungás* für *juvungás* jung;

idg. *yuva₁ntā* = lat. *juventa* = germ. *jundō* Jugend;

idg. *sa₁má₂s* = sk. *samas* = gr. ἁμός = germ. *somás* irgend einer.

idg. *la₁nghrás* = gr. ἐλαφρός = germ. *lungrás* (Zimmer ost- und westgerm. p. 67) schnell; sk. *raghús* beruht auf *ra₁nghús* (√ *ra₁ngh* = *la₁ngh*);

idg. *va₁rnā* Wolle = sk. *ûrṇā* für *vr̥nā* = germ. *vollō*;

idg. *ka₁ntá₂m* hundert = sk. *çatám*, gr. ἑκατόν, lat. *centum*, germ. *hundám*.

Wichtig ist, dass sich im sk. die Gutturale der velaren Reihe vor *r̥* (= idg. *a₁r*) nicht in Palatale wandeln; es hat also dunkle Färbung, was die Vertreter von *r̥*, nämlich *ur* und *ûr*, bestätigen; sk. *kr̥mis* Wurm, *kr̥šṇás* schwarz haben *k*, nicht *c* als Reflexe eines alten *k*. Aus dieser Beobachtung lassen sich vielleicht einige Schlüsse ziehen über Gutturaldifferenzen zwischen dem ind. und iran. Die idg. √ *ka₁r* bildet im altpers. den Inf. *cartanaiy*; der Palatal dieser Form ist regelmässig, weil der Inf. starke Vocalform hat. Im ind.

finden wir aber keine Spur des Palatals der st. Stammform; der Guttural der schw. Stammform hat ihn verdrängt: für das zu erwartende *cármi* finden wir *kármi* nach Plur. *kṛthá*. Aehnliche Wirkung der Analogie ist auch für folgendes Beispiel anzunehmen. √ *ga_1m* gehen bildet im ar. ihr Präs. nach der 2. sk. Classe; die st. Stammform muss also *jam* (= idg. *ga_1m*) und die schw. *ga* (= idg. *g_{a_1m}*)* haben. Wir finden aber im sk. als Anlaut nur *g*, nie *j*. Dagegen hat uns das zd. einige Formen mit berechtigtem Palatal im Anlaut bewahrt: Imperat. *jañtû*, Conj. *jamaitî*; doch zeigt sich in anderen Formen z. B. Optat. *jamyâḍ* (man erwartet *gayâḍ*) Uebertragung des Palatals der st. auf die schw. Form.

Es ist durch obige Beispiele klar, was schon Verner und Brugman wussten, dass die eben behandelten Erscheinungen vor Nasalen und Liquiden auf ursprünglich unbetonte Silben beschränkt gewesen sein müssen und dass, wo wir sie in accentuirten Silben antreffen, eine Störung der alten Betonung zu constatiren ist. Es darf nicht unerwähnt bleiben, dass Benfey Or. und Occid. III, 1—77, 192—256 den Nachweis geliefert hat, dass sk. *ṛ* ursprünglich nur in unbetonter Silbe auftritt; wer die Beweiskräftigkeit seiner Erörterungen zugibt und zugleich der neueren Methode einräumt, die Vocalerscheinungen der Einzelsprachen — im allgemeinen — als Reflexe grundsprachlicher Erscheinungen aufzufassen, wird zugeben müssen, dass wenn idg. *$_{a_1r}$* (sk. *ṛ*) ursprünglich in unbetonter Silbe stand, ein gleiches auch für idg. *$_{a_1m}$* angenommen werden muss.

Es bleiben noch einige Einzelfälle bes. aus dem germ. zu betrachten, in denen a_1 in betonter Silbe erscheint. Germ. *vólfaz* deutet mit sk. *vṛ́kas* auf ein idg. *$v\acute{a}_1r̥ka_2s$*. Verner Kz. 23, 136 bemühte sich vergeblich um das germ. Wort; die Unregelmässigkeit (*$v\acute{a}_1r̥ka_2s$* für *$v_{a_1r}k\acute{a}s$*) fällt in die idg. Grundsprache.

* Wir dürfen annehmen, dass ar. *a* = gr *α* = idg. *$_{a_1m}$* in derselben Weise dunkle Färbung hatte, wie sk. *ṛ*. Dafür sprechen folgende Abkömmlinge der √ *ga_1m*: ar. *gatás* = gr. *βατός* = idg. *$g_{a_1m}tás$*; sk. *gácchâmi* = *βάσκω* = idg. *$g_{a_1m}skâ$*; sk. *gadhí* = idg. *$g_{a_1m}hí$* vgl. Hübschmann Avestastudien p. 693.

Germ. *gólþam* Gold, will Verner a. a. O. p. 137 Anm. aus ursprünglichem *golíþam* erklären; das ist unwahrscheinlich, weil ein *i* nicht wohl hätte schwinden können; die Causativa wie *sátjô* aus *satíjô* hätte Verner nicht zuziehen dürfen, da bei ihnen die Sachlage offenbar eine andere ist; *gólþam* beruht auf einem vorgerm. *gha₁ltám*, dem ksl. *zlato* nicht genau entspricht, noch weniger aber gr. χρυσός.

Zu folgenden Fällen des germ. fehlen genaue Entsprechungen in den verwandten Sprachen: *hélþas* hold, *nórþam* Norden, *mórþam* Mord (vgl. sk. *amṛ́tam* Unsterblichkeit neben *mṛtám* Tod?): auch sie zeigen die ursprünglich auf unbetonte Wurzelsilben beschränkten *or* und *ol* im Hochton; auch für sie wird man eine Störung des Accentes annehmen müssen; es fragt sich nur, in welcher Sprachperiode dieselbe stattfand.

II. Nicht so viel Schwierigkeiten wie die schw. Vocalform der a_1-Reihe macht die starke Stufe a_1; ihr Reflex ist das 'europ. *e*', im ar. entspricht ein hell gefärbtes und palatalisirendes *a*. Sie steht, wie bereits Verner erkannte, nur im Hochton.

a) Wir finden die st. Vocalform der Wurzelsilbe im Präsens der 1. sk. Classe: vgl. idg. *vá₁rtâ* = sk. *vártâmi*, lat. *verto*, germ. *vérþô;* idg. *bhá₁râ* = sk. *bhárâmi*, φέρω, germ. *bérô*. Bei Wurzeln, in denen dem Vocal a_1 ein Verschluss- oder Zischlaut folgt, unterscheidet sich a_1 lautlich nicht von a_1; germ. *végô*, sk. *váhâmi* und lat. *veho* lassen nur durch die Betonung schliessen, dass der innere Vocal a_1 und *vá₁ĝhâ* die idg. Grundform war.

b) Neutrale *as*-Stämme zeigen gleichfalls starke Form der Wurzelsilbe. Gr. μένος und sk. *mánas* = idg. *má₁na₂s*; gr. γένος und lat. *genus* = idg. *ĝá₁na₂s;* germ. *rémaz* (vgl. gr. ἠρεμής) Ruhe = idg. *rá₁ma₂s;* idg. *tá₁nka₂s* Zeit = lat. *tempus*, germ. *þíhaz* (got. *þeihs)*. Gr. βέλος neben βάλλω ist besonders wichtig; dieses weist als Präsens der 4. sk. Classe* auf idg. *ga₁lyâ*, jenes als *as*-Stamm ächtester Bildung auf idg.

* Ich komme unten auf das idg. Princip dieser Präsensbildung ausführlicher zu sprechen.

g̣á₁la₂s. Ebenso sk. *rámhas* N. = idg. *rá₁ngha₂s* Schnelle neben idg. *ra₁nghrá₂s, -ús* schnell. Auf Grund dieser Beispiele ist auch anzusetzen ein idg. *sá₁ǵha₂s* (und nicht *sá₁gha₂s)* für sk. *sáhas* = germ. *ségaz* Sieg, ein idg. *rá₁ga₂s* für sk. *rájas* = gr. ἔρεβος = germ. *réqaz* Finsterniss.

c) Ich notire ordnungslos eine Reihe von Einzelfällen, welche die Annahme bestätigen, dass die starke Form des Wurzelvocals nur in betonter Silbe erscheint: idg. *pá₁nka₁* = sk. *páñca*, gr. πέντε, germ. *fímfe;* idg. *sá₁na₂s* alt, *sá₁nista₂s* der älteste = sk. *sánas*, gr. ἕνος; germ. *sínistaz;* idg. *ḱá₁rus* Waffe = sk. *çárus*, germ. *héruz*. Der idg. Stamm für das Wort Ferse war ein *pá₁rs-n* .., wie gr. πτέρνα, germ. *férsnô*,* sk. *pấrš̤ṇis* zeigen. Vgl. auch germ. *érþô* Erde, *félþam* Feld, *vérþaz* werth. Schon Verner (Kz. 23, 135) benutzte — und wenn seine und die hier vorgebrachten Momente Geltung haben, sicher mit Recht — die behandelten Vocalerscheinungen zur Bestimmung der Accentuation im germ.; ich trage keine Bedenken mit ihm germ. *féllam* Fell zu accentuiren, obwohl wir durch den Consonantismus nicht dazu berechtigt werden; auch *follás* voll scheint mir zweifellos.

Fanden wir oben einzelne Fälle, in denen sich die schwache Vocalform im Hochton zeigt, so muss hier die Frage aufgeworfen werden, ob die starke Stufe ausnahmsweise auch in unbetonter Silbe erscheint. Ich kann mich hier nur auf einige Beispiele einlassen, die zu gewichtigen Zweifeln an Brugmans Thesen berechtigen mussten. Auffällig ist vor Allem das Suffix des Part. Präs. Med. gr. ομενος = sk. *amânas;* gr. δερκόμενος = sk. *dárçamânas*. Man hätte nach den Resultaten der Brugman'schen Untersuchungen vielmehr sk. *dárçâmanas* zu erwarten, und in diesem Zusammenhange ist klar, dass gr. -όμενος nicht ursprünglich sein kann, da in unbetonter Silbe nur ein -ομανος denkbar wäre. Ich glaube

* Sobald die Form eines got. Wortes in Bezug auf den Consonantismus (oder auch Vocalismus) von den Verwandten der übrigen Dialecte abweicht, muss man a priori den letzteren immer den Vorzug grösserer Alterthümlichkeit geben; got. *fairzna* hat *z* an Stelle von *s* wie *saizlep* das öftere *saislep* vertritt und umgekehrt got. *þaursus* einem gemeingerm. *þorzús* dürr antwortet.

alle Schwierigkeiten zu lösen, wenn ich ein idg. *dá₁rka₂mna₂s* ansetze und das *â* des sk. und das *ε* des gr. für parasitisch halte. Diese Annahme erklärt, warum im sk. nicht *dárçâmânas* gilt, berücksichtigt ferner lat. Participia wie *alumnus, vertumnus* u. s. w. und die Doppelheit von *mana-* und *mna-* im zd. (Bartholomä Altiran. V. p. 155). Sollte ksl. *omŭ* etwa für *ommŭ* = *omnŭ* stehen? dann umginge man die unbequeme Annahme eines dem ksl. eigenthümlichen Participialsuffixes *ma*, das sonst nicht nachzuweisen ist.

Man führt heute sk. *tṛtî'yas* mit Joh. Schmidt Voc. II, 266 meist auf eine Grundform *tartias* zurück. Ganz abgesehen davon, dass der Stamm *tar*- neben *tri*- im übrigen durchaus problematisch ist, weisen germ. gr. lat. zd. mit Nothwendigkeit auf ein idg *trityás* hin (vgl. Benfey Or. und Occid. III, 34); einem aus idg. *ar* entstandenen *ṛ* des sk. könnte weder gr. *ρι* in *τρίτος*, noch das *ri* des germ. *þridjás* entsprechen; lat. *tertius* beruht auf *tritius* wie *certus* auf *critus* (gr. *κριτός*). Dass sk. *tṛtîyas* für *trityas* steht, zeigt auch zd. *ϑrityo*. Den Accent von *trityás* setze ich bes. auf Grund von gr. *δισσός* doppelt, lautlich = sk. *dvitî'yas*, idg. *dvityás* an; gr. *τρίτος* hat nicht Suffix *tya*, sondern das gewöhnlichere *ta* nach dem Muster der übrigen Ordinalia; *τρισσός*, lautlich = idg. *trityás*, bedeutet 'dreifach'.

Verner überging in seiner Untersuchung zur Ablautsfrage das germ. *filu*, *felu* viel. Eine Grundform *pa₁rú* ist der Accentuation wegen unmöglich, und aus idg. *pa₁rú* hätte nur ein germ. *folú, fulú* entstehen können. Nur die Annahme einer Grundform *prú* kann die Schwierigkeit lösen; wenn man dies als Adjectiv zu √ *pra* auffasst, begreift man auch den idg. Comparat. *prá₂ya₂s* und Superlat. *prá₂istas* ohne die Annahme einer schon an und für sich unwahrscheinlichen grundsprachlichen Metathesis aus *par-yas, -istas,* die Schmidt Vocal. II, 239 vorschlägt. Ist die Annahme eines idg. Stammes *pr-u-* gerechtfertigt, so werden die Vocale von germ. *filú,* gr. *πολύ*, sk. *purú* als Lautentfaltung vor Liquida angesehen werden müssen.

In ähnlicher Weise erkläre ich das *e* von germ. *qenō̆* Weib; sk. *gnā̆,* zd. *γnâ,* gr. *γυνή* erweisen ein idg. *g̹nâ,* das

mit $\sqrt{}$ *ǵa₁n* nichts zu thun hat; wir haben germ. *genṓ* zu accentuiren; *e* in unbetonter Silbe vor *n* kann nicht ursprünglich, sondern nur secundär sein.

e (i) zeigt sich als Hülfsvocal auch in den schw. Cas. der *an*-Stämme; z. B. idg. *uksná₂s* (Gen. Sg. zum Stamm *uksan-*) = sk. *ukšṇás* = germ. *ohsenás* (got. *aúhsins*); so schon Zimmer Anzeiger I, 241.

Durch die Beseitigung von Fällen, die zu beweisen scheinen, dass *e (i)* vor Nasalen und Liquiden auch in unbetonten Silben im germ. vorkommt, gewinnt das Gesetz grössere Sicherheit, dass die starke Vocalstufe nur in betonter Wurzelsilbe erscheinen darf.

III. Die Steigerung der a_1-Reihe, idg. a_2, wird am klarsten durch gr. *o* reflectirt; das entsprechende *a* des germ. beweist desshalb nicht ganz so vollgültig, weil derselbe Laut auch den Werth des idg. a^1 und a^1 hat. Der lat. Vocalismus hat bei weitem nicht die Ursprünglichkeit und Zuverlässigkeit des gr. und germ.: wenn eine europ. Sprache ein idg. *ḱa₁tva₂r-* mit *quattuor* statt mit *quettuor* wiedergibt, sind wir keinen Augenblick sicher in einem Vocal derselben Sprache ein treues Abbild eines idg. Vocals zu erkennen. Das ar. kommt auch nicht sehr in Betracht; am sichersten entscheiden noch die Fälle, in denen das Verner'sche Palatalgesetz in Anwendung kommt. Nach Brugman allerdings wäre *â* in offenen und *a* in geschlossenen Silben als Vertreter von a_2 anzusetzen; aber unumschränkt gilt dieser Satz meiner Ansicht nach nicht.*

Ich habe oben bereits erwähnt, dass die Steigerung des Wurzelvocals von der Betonung völlig unabhängig ist; sie kann in betonter wie in unbetonter Silbe auftreten.

a) In den starken Perfectformen zeigt sich die Steigerung in betonter Silbe: idg. *bha₁bhá₂ra¹* ich trug = germ. *bára*; idg. *da₁dá₂rḱa¹* = sk. *dadárça* = gr. *δέδορκα*.

b) Das Causativum von a_1-Wurzeln hat Steigerung in unbetonter Wurzelsilbe; germ. *satíjô* = sk. *sâdáyâmi*, idg. *sa₂dá₁yâ* = setze.

* Ich treffe in diesem Punkte mit Collitz a. a. O. zusammen.

c) Einzelne Beispiele von a_2: idg. *dá₂ru* = sk. *dāru* gr. *δόρυ*; idg. *ǵá₂nu* = gr. *γόνυ*, sk. *jānu;* idg. *sá₂rva₂s* = sk. *sárvas*, gr. *ὅλος*, lat. *sollus;* idg. *á₂vis* = gr. *ὄϝις*, lat. *ovis*, sk. *ávis;* idg. *dá₂ma₂s* = gr. *δόμος*, sk. *dámas;* idg. *na₂kt-* = lat. *noct-*, germ. *naht-;* germ. *ámsaz* Schulter, sk. *ámsas*, lat. *umerus*, gr. *ὦμος* = idg. *á₂msa₂s;* lat. *hostis* = germ. *gastiz;* idg. *pá₂tis* = gr. *πόσις*, sk. *patis*, lat. *(potis)*.* Aus dem germ. stelle ich speciell folgende Nomina her: *þarbō̃* Bedarf (√ *þerf* = zd. *trp* nehmen); germ. *flahtō̃* (got. *flahta)* zu *fléhtô* = lat. *plecto* (vgl. gr. *πλοκή*); germ. *hvarbō̃* Drehung zu germ. *hvérfô* (ahd. *hwerfan)* √ *ḱa₁rḱ* (= sk. *carc* = gr. *τρεπ-*? *τροπή*?).

IV. Es erübrigt die vierte Vocalgestalt der a_1-Reihe nachzuweisen. Wir finden im germ. als Vocal derselben ein *â* = got. *ê;* ich setze stets *â* als germ. Grundform an, um *ê* als Zeichen für jene *cruces grammaticorum* wie *hêr, Krêks, fêra* u. s. w. zu behalten. Unser *â* nun hat man bisher, d. h. vor dem Beginn der vocalischen Untersuchungen, auf andere Weise erklärt: man nahm an, ein idg. *â* wäre im germ. zu *ô* geworden, ausser wo das *i* der folgenden Silbe diese Umwandlung gehindert hätte. Dass aber eine solche Regel nirgends nachzuweisen ist, muss jeder zugeben, der den germ. Vocalismus kennt. Germ. *â* (got. *ê)* findet sich in einer Anzahl primärer Feminina: germ. *sprâkô* (ahd. *sprâhha)* Sprache; germ. *bârô* (ahd. *bâra)* Bahre; germ. *sâtô* (ahd. *sâzza)* Hinterhalt (√ *sa₁d* sitzen); germ. *nâmô* (ahd. *nâma;* vgl. got. *anda-nêm n.* Entgegennahme, Fick VII, 161); germ. *vâgô* Wage (ahd. *wâga;* vgl. auch germ. *vâgas* Woge, Fick

---

* Verner Kz. 23, 119 notirt germ. *fadiz* als eine Ausnahme von seinem Gesetz. Ich glaube, dass der nur im got. erhaltene Stamm *fadi-* eine befriedigende Erklärung findet, wenn man beachtet, dass das Wort nur als 2. Glied von Zusammensetzungen erhalten ist. Im altind. gilt (vgl. Rich. Garbe Kz. 23, 486. 599) das Gesetz, das im Tatpuruša-Compositum mit *pátis* als zweitem Gliede stets das Vorderglied den Accent erhält, also *gaṇápatis, gṛhápatis, gópatis* u. s. w. Nimmt man dies Gesetz als urgerm. an, so erklärt sich die Unregelmässigkeit befriedigend; ich sehe nicht, dass dieser Auffassung etwas im Wege stände. Einen andern Fall, der beweist, dass im urgerm. Compositum andere Accentverhältnisse galten als im ni[illegible]mengesetzten Worte, behandle ich Kap. IV.

VII, 283). Germ. *âtam* Speise (Fick VII, 14) und got. *uzêta* schw. *m.* Krippe $\sqrt{\ }$ a_1d. ahd. *râhha* Rache = as. *wrâca* (vgl. got. *vrekei* Verfolgung) $\sqrt{\ }$ vra_1g. Zu keinem dieser Nominalbildungen finden wir im germ. ein Nomen mit *ô* in der Wurzelsilbe; *ô* ist wie wir sehen werden nur Vocal der a^1-Reihe. Wir haben demnach ein germ. *â* als Vocal der a_1-Reihe anzusetzen, und zwar kann es nur jene gesuchte vierte Vocalstufe sein.

Auf ähnlichem Wege gelangen wir zur Feststellung der Dehnung unserer Reihe im gr. Wir finden zum Ablaut *ε—ο* nicht selten ein *ω*. Man beachte folgende Nom. agent. gr. *κλώψ* Dieb ($\sqrt{\ }$ kla_1p *κλέπτω* = germ. *hléfô*); gr. *σκώψ* Eule *σκέπτω*; *παραβλώψ* zu *βλέπω*; *φώρ* Dieb zu *φέρω*. Wir haben also im gr. ein *ω*, das Vocal der a_1-Reihe ist.

Entsprechen sich nun jenes germ. *â* und dieses gr. *ω*? In folgenden Fällen aufs schönste: gr. *γνῶσις* = germ. *knâdis* (Fick VII, 41); gr. *ὧρος* (*ὥρα*) = germ. *jâram* Jahr (Fick VII, 243). Germ. *vârô* = gr. *ὤρα* Sorge (Fick VII, 292). Dem gr. *ω* entspricht lat. *ô* und ind. *â*; vgl. *ὠκύς* (lat. *ôcior*) = sk. *âçús*: idg. $\hat{a}_1 k$*ús*; gr. *ὠμός* = sk. *âmás*: idg. $\hat{a}_1$*más*; germ. *â* und sk. *â* finden sich übereinstimmend in *qâniz* = sk. *jânis* (der Palatal des ind. Wortes muss in der hellen Färbung des folgenden Vocals begründet sein; sollte das für germ. *ê* sprechen?), Gdf. $g\hat{a}_1$*nis* Weib.

Hieraus ergibt sich, dass gr. *ω* und germ. *â* als Vocale der a_1-Reihe mit einander identisch sind. Es bliebe noch der Nachweis zu führen, dass diese beiden Vocale, denen ich den Werth der Dehnung beilege, in der Wurzelsilbe in denselben Wortbildungen erscheinen, in denen sich auch die Dehnungen *î* und *û* zeigen. Ein solcher Nachweis lässt sich aber bei der Seltenheit der Dehnung nicht strikte führen.*

---

* Ich muss hier ein- für allemal bemerken, dass die ganze Untersuchung, die ich biete, nur die Vocalerscheinungen der Wurzelsilbe berücksichtigt. Wenn ich z. B. ein *u* in betonter Wurzelsilbe nicht gelten lasse, aber ein betontes Suffix *u* annehme, so übersehe ich diese Contradictio nicht, aber ich glaube sie vorläufig unberücksichtigt lassen

§ 5.

DIE a^1-REIHE.

Die Vocale der reinen *a*-Reihe bezeichne ich mit a^1 a^1 a^2 $\hat{a}^1$. Auch hier hat die Fixirung der einzelnen Stufen

---

zu dürfen. In den Suffixsilben ist manches nachweisbar, was für Wurzelsilben undenkbar ist Ich behandle einen Fall der Art. Dass Scherers Unterscheidung (vgl. bes. Anzeiger III, 69) von *mi*- und *â*-Verben nicht als Hypothese anzusehen, sondern als unumgängliche Nothwendigkeit einzuführen sei, sollte sich nachgerade von selbst verstehen. Die Erklärung des idg. *â* kann nicht schwer sein: es enthält den Themavocal und zwar wie in der 1. Dual. und Plur. als a_2 und ein Personalsuffix. Da nun a_1 *(ε, e)* Suffix der 3. Pers. Perf. in gr. *δέδορκε*, altir. *condairc (= darce)*, germ. *sáte* sass ist, haben wir im zweiten Element des *â* der 1. Pers. *bhá₁râ* ein anderes Suffix zu suchen. Das Suffix der 1. Pers. Sg. Perf., ar. *a* = gr. *α* = altir. *a* (Windisch PBb 4, 229), also idg. a^1, legt die Annahme nahe, *bhá₁râ* in *bhá₁r*-a_2-a^1 zu zerlegen. Es fragt sich nun, wie der dem gr. *ω* = lat. *ô* entsprechende Vocal im urgerm. gelautet haben kann. Nun glaube ich, dass in Wurzelsilben einem gr. *ω* nie ein germ. *ô* entsprechen kann. Für das Suffix idg. *â* der 1. Pers. Sg. Präs. aber ist mir wahrscheinlich, dass ihm germ. *ô* antwortete. Wir haben nämlich die folgenden sicheren Fälle eines germ. *ô* im Auslaut. 1) Nom. Sg. der Femininen *ô (=* a^2*-)* Stämme, z. B. *gebô* die Gabe. 2) Nom. Acc. Plur. Neutr. der *a*-Stämme: *vordô* Worte wie got. *þô* Nom. Acc. Plur. Neutr. zum Pronominalstamm *þa* zeigt; in diesem Falle beruht germ. *ô* auf einer alten Contraction von a_2 und a^1, wie das *â* von *bhá₁râ* ich trage. Nun ist die Entwickelung des *â* im *v*a_1*rdhâ' (vordô')* und das a^2 in *gha₁bha*^{2} *(gebô)* gleich der des *â* in *bhá₁râ (berô)*; vgl. got *vaurda : giba : baira* = ahd. *wortu : — : biru* = as. *bacu : — : biru* = ae. *fatu : gifu : hafu* = an. *föt (= fatu) : giöf (= gefu) : —*.

Die fehlenden Glieder der Proportion sind als anerkannter massen unursprüngliche Formen ausgeschieden. Das Resultat ist: wir finden fast durchweg eine Responsion der drei Formen, von denen zwei nachweislich auf germ. *ô* auslauteten: *gebô* und *vordô'*; wir haben demnach mit Paul PBb 4. 354 auch germ. *bérô* anzusetzen. Die Uebereinstimmung mit gr. *φέρω*, lat. *fero* nöthigt zur Annahme eines europ. *ô*. Wir hätten ein solches auch im Nom. Acc. Plur. Neutr. der *a*-Stämme bei ungestörter Entwickelung zu erschliessen. Es ist nämlich a^1 als Casussuffix anzusetzen und als Stammauslaut a_2. Im gr. und lat. nun ist der Stammauslaut überall geschwunden, da die Flexion der consonantischen Stämme massgebend für die *a*-Stämme wurde; gr. *τά* entspricht also nicht dem germ. *þô*, es ist nach Analogie von *ὀνόματ-α*, *τείχεα* u. s. w. gebildet; ebensowenig entspricht gr. *ἔργα* dem germ. *vérkô*. Doch darüber bei andrer Gelegenheit.

vom europ. auszugehen; doch finden wir auch im ar. un-
zweifelhafte Spuren, welche die Annahme einer neuen a-Reihe
begünstigen. Im germ. ist z. Th. eine Mischung der beiden
Reihen eingetreten, indem die Reflexe der idg. a' und a^1 mit
dem des idg. a_2 in dem Laut a zusammenfielen. Und im
gr. ist a nicht nur idg. a^1 und a', sondern auch idg. a_1n a_1m
und vor oder nach ϱ idg. a_1 (in a_1r). Das lat. könnte die
Vocalreihen am deutlichsten auseinander halten, da es bei
regelmässiger Vertretung wohl nie einen Vocal der einen mit
einem Vocal der anderen Reihe zusammenfallen lässt. Wir
haben jedoch p. 24 gesehen, dass wir in dieser Sprache auf
eine treue Entwickelung der idg. Vocale nicht rechnen dürfen.
Das lat. kann daher nie mit der Bestimmtheit des gr. und
germ. Fragen entscheiden, die eine höchste Stufe gesetzmässiger
Lautvertretung voraussetzen. Und ich glaube, dass in den
meisten Fällen das gr. und das germ. zur Entscheidung in
vocalischen Fragen genügen.

Ueber a' und a^1, die schw. und die st. Vocalstufe der
a^1-Reihe, ist zunächst zu bemerken, dass sie in den europ.
Sprachen stets durch denselben Laut reflectirt werden. Eine
Sonderung derselben ist nur principiell möglich, indem man
von dem Satze ausgeht, den die Betrachtung der i- und u-
sowie der a_1-Reihe ergibt, dass die starke Vocalstufe ur-
sprachlich nur in betonten und nicht auch in unbetonten
Silben erscheinen kann und der Vocal der unbetonten Silbe,
vorausgesetzt, dass er weder Steigerung noch Dehnung ist,
nicht identisch sein kann mit dem einer betonten Silbe.
Wenn einem betonten $\acute{a}_1i$ ein unbetontes i, einem betonten $\acute{a}_1u$
ein unbetontes u, einem betonten $\acute{a}_1$ ein unbetontes a_1 gegenüber-
übersteht, so müssen wir auch einem betonten $\acute{a}^1$ ein unbe-
tontes a' zur Seite stellen; lautete im idg. zur $\surd$ $a^1\acute{g}$ das
Praes. $\acute{a}^1\acute{g}\hat{a}$ (gr. *ἄγω*, lat. *ago*, germ. *ákô*, sk. *ájâmi)*,
konnte das Part. nur *a'ǵtás*, *a'ǵnás* (lat. *actus*, gr. *ἀκτ-*,
germ. *akanás)* lauten. Der Umstand also, dass im germ., gr.
und lat. in beiden Fällen a steht, hält uns nicht ab, für das
idg. eine Sonderung von a' und a^1 vorzunehmen.

I. idg. a', die schwache Vocalstufe der a^1-Reihe.

wird in den europ. Sprachen durch reines *a* reflectirt. Im germ. fällt es daher mit dem aus idg. a_2 enstandenen *a* zusammen. Im sk. finden wir vielfach *i*, vor Doppelconsonanz auch *î*, aber nicht mit Regelmässigkeit. Folgende Beispiele bestätigen idg. a^1:

Gr. στατός, lat. *status*, sk. *sthitás* = idg. *sta¹-tá₂s*; germ. *starás* (an. *starr*) = sk. *sthirás* = idg. *sta¹-rá₂s*; gr. πατήρ, germ. *fadãr* = sk. *pitã* = idg. *pa¹-tãr*; gr. ἁρμός, lat. *armus*, germ. *armás*, sk. *îrmás* = idg. *a¹rmá₂s*. Das *nî* der schw. Formen der 9. Classe im ind. beruht wie gr. νᾰ zeigt, auf idg. *na¹* (für die st. Formen, wo das sk. *nã* hat, ist nach gr. νη ein idg. *ná²* anzusetzen). In einzelnen Fällen lässt sich auslautendes *i* im sk. als idg. a^1 auffassen. So identificire ich das *i* des Nom. Acc. Plur. Neutr. mit dem *a* des lat. und gr. nach Bopp vgl. Gr.[3] § 234; ich erinnere ferner an die auffällige Uebereinstimmung, die wir vielleicht für sk. *máhi* = gr. μέγα zugeben müssen, und an gr. φεροίμεθα = sk. *bháremahi* und gr. ἐφερόμεθα = sk. *ábharâmahi*.

II. Die starke Vocalstufe a^1 wird in den europ. Sprachen regelmässig durch *a* vertreten. Es zeigt sich zunächst im Präs. der 1. sk. Classe von a^1-Wurzeln; idg. *á¹ǵâ* = sk. *ájâmi*, gr. ἄγω, lat. *ago*, germ. *ákô*; auf Verba dieser Art komme ich in einem späteren Theile ausführlicher zurück. Einzelne Fälle sind:

lat. *aqua*, = germ. *áhvô*, Gdf. *á¹kva²*;

lat. *alius*, gr. ἄλλος, germ. *áljaz*, Gdf. *á¹lya₂s*;

lat. *antiæ*, germ. *ánþiam* Stirn (Fick VII, 17), Gdf. *á¹ntia*; sk. *ájras*, gr. ἀγρός, germ. *akraz*, Gdf. *a¹ǵrás* (oder *a¹ǵrás ?*);

lat. *acus* = germ. *áhaz* Aehre, Gdf. *á¹ka₂s*.

sk. *ápa*, gr. ἄπο = idg. *á¹pa₂* (germ. *abá* wie gr. ἀπό);

lat. *avus* = germ. *avãn* Grossvater (an. *ái*);

gr. δάκρυ, lat. *dacruma*, germ. *táhra-s,-m* und *tagrá-s,-m*; Gdf. *da¹kra-*;

ksl. *aje* Ei = germ. *aijam* Ei (darüber weiter unten), Gdf. *á¹iam*

gr. *κάπρος*, lat. caper = germ. *háfra-s*, Gdf. *ká¹pra₂s*; gr. *ἄγκος* n. Thal (vgl. germ. *vangá-s* m. Aue).

III. Die Steigerung a^2 wird am deutlichsten durch germ. *ô* reflectirt; ihm entspricht im gr. *ᾱ*, *η*, im lat. *â*, *ê*, welche aber auch die Function des idg. *â*¹ (germ. *â*, *ê*) haben. Im sk. finden wir *â* (und *î*?). In folgenden Fällen steht germ. *ô* einem gr. und lat. *â* und *ê* gegenüber: idg. *bhrá²târ* = germ. *brôþâr*, sk. *bhrâtâ*, gr. *φρήτηρ*, lat. *frater*; idg. *má²târ* = sk. *mâtâ*, germ. *môdâr*, gr. *μήτηρ*; idg. *bha²ghús* = sk. *bâhús*, gr. *πῆχυς*, germ *bôguz* Bug; idg. *sva²dús* = sk. *svâdús*, gr. *ἡδύς*, lat. *suâvis*, germ. *svôtús*.

Dass germ. *ô* aber Steigerung der a^1-Reihe ist, beweist der Umstand, dass es die starken Perfectformen von a^1-Wurzeln aufweisen: germ. *ákô*, Prät. Sg. *ôka*; jenes idg. *á¹gâ*, dieses idg. *a₁á²ga¹*. Im gr. haben die Präsentia mit *α* (= idg. a^1) Perfecta mit *η* zur Seite, vgl. *λέληθα* √ *λαθ*; *γέγηθα* √ *γαθ*; *τέθηλα* √ *θαλ*; *λέληκα* √ *λακ* entspricht dem westgerm. *lôha* ich tadelte zu *láhô* tadle. Ich komme weiter unten auf die Präteritalbildung der a^1-Wurzeln ausführlicher zu reden und beschränke mich hier auf diese Andeutungen. Das Resultat derselben ist: germ. *ô* ist Steigerung der a^1-Reihe, gr. *η* (*α*) ebenfalls; wir haben beide daher zu idendificiren und dem Urvocal derselben die Gestalt a^2 zu geben.

IV. Ich komme zu idg. *â*¹, der Dehnung der a^1-Reihe. Im germ. wird sie durch *â* (*ê*) reflectirt, fällt daher mit der Dehnung der a_1-Reihe, idg. *â*₁, zusammen. Im gr. und lat. ist dagegen die durch *â*, *ê* reflectirte Dehnung mit der Steigerung a^2 (gr. lat. *â ê*) lautlich identisch geworden. Folgende Fälle zeigen, wie ich zu diesen Schlüssen gekommen bin.

Zu √ *sa*¹ säen, die besonders durch lat. *satus* gesät erwiesen wird, gehört ahd. *sâmo* = lat. *sêmen*; ahd. *â* und lat. *ê* sind also Vocale der a^1-Reihe und zwar beweist das germ., dass lat. *ê* nicht Steigerung, sondern Dehnung ist; vgl. auch germ. *sâdís* Saat mit Dehnung anstatt mit schw. Stufe. Aus der Gleichung gr. *νῆσις* = germ. *nâdís* die Nath folgt dasselbe. √ *dha*¹ thun bildet im germ. ein Part. *dânás* mit Dehnung anstatt mit schw. Vocalstufe; Fick setzt VII, 151

fälschlich ein germ. *dôna-* an; ae. *dôn* beruht trotz as. *dôn* neben ursprünglicherem *dân* auf germ. *dânás*, vgl. Holtzmann ad. Gr. p. 199; im zd. entspricht *dâta;* sie beruhen gegenüber sk. *hitás* = idg. *dha¹tá₂s* auf idg. *dhâ¹-tá₂s, -ná₂s;* dass *dha¹* als Wurzel anzusetzen ist, beweist germ. *dômi* ich thue. Gr. νῆτρον und germ. *nâþlô* Nadel zu √ *na¹*. Gr. ἦτρον und germ *âþrô* Ader. Zu √ *sta¹* stehen (gr. στα-τός = sk. *sthitás)* gehört germ. *stâmi* ich stehe; lat. *vêrus* = germ. *vâraz* wahr; gr. ἡμι- = lat. *sêmi-* = germ. *sâmi-* = ind. *sâmi*, idg. *sâ¹mi* halb. Es folgt hieraus, dass wir im germ. ein *â* als Vocal der a^1-Reihe haben und dass derselbe vielfach übereinstimmt mit lat. und gr. *ê (â)*, die wir auch als Vocale der a^1-Reihe erkennen.

Zum Schluss mache ich auf einen wesentlichen Unterschied der beiden *a*-Reihen aufmerksam, weil er für die Präteritalbildung im germ. von grosser Bedeutung ist: ein germ. *a* (= idg. a^1) kann nur vor einfacher Consonanz, nicht vor Doppelconsonanz im Wurzelauslaut zu *ô* (= idg. a^2) gesteigert werden. Es gilt im germ. und auch sonst das Gesetz, dass die schweren Vocale (d. h. idg. a^2, $\hat{a}_1$ und $\hat{a}^1$) nur bei offenen Wurzeln und solchen mit einfacher Consonanz im Auslaut möglich sind. So zeigt sich germ. *â* und *ô* nie bei einer Wurzel, die auf Doppelconsonanz endet. Wohl zu sondern sind dagegen die Fälle, wo *ô* oder *â* vor Doppelconsonanz steht, von der mindestens ein Element zum Suffix gehört. Der germ. Stamm *brôþr-* ist ebensowenig auffällig als der idg. *bhrá²-tr-;* und germ. *rô-þram* Ruder, *fô-drám* Scheide, Futteral bestätigen die Regel.

---

§ 6.

SYSTEM DES VOCALISMUS.

	schw. Stufe	st. Stufe	Steigerung	Dehnung
i-Reihe	i	$a_1 i$	$a_2 i$	$\hat{i}$
u-Reihe	u	$a_1 u$	$a_2 u$	$\hat{u}$
a_1-Reihe	a_1	a_1	a_2	$\hat{a}_1$
a^1-Reihe	a^1	a^1	a^2	$\hat{a}^1$

Dieses provisorische Schema des idg. Vocalismus ist

das Resultat der vorigen Untersuchungen. Durch eine Prüfung der *i*- und *u*-Reihe hatte ich die verschiedenen Vocalstufen gewonnen, die zu jeder Reihe gehören müssen, und in den beiden letzten §§ wurden die *a*-Vocale in zwei Reihen gesondert, von denen jede nachweisbar alle vier Vocalstufen unterschied.

Ueberblickt man das Vocalschema, so fällt die nahe Beziehung der 3 ersten Reihen, besonders der $a_1 i : a_2 i = a_1 u : a_2 u = a_1 : a_2$ frappirend in die Augen. Ich habe bei den *a*-Wurzeln bisher stets die st. Vocalstufe als eigentlichen Wurzelvocal angesetzt. Um dies zu begründen muss ich einiges nachholen, was vielleicht im § 4 besser eingefügt wäre. Es handelt sich um den Schwund des idg. a_1, den ich oben unerwähnt liess: das Gesetz für denselben lautet: a_1 schwindet in unbetonter Wurzelsilbe immer, wenn das Wort eine sprechbare Gestalt behält, anderenfalls bleibt a_1. Das klarste Beispiel für dies Gesetz ist die Flexion des Präs. Indic. der √ *as* : Sg. *á*$_1$*smi*, aber Plur. *smás*, *sá*$_1$*nti* für a_1*smás*, a_1*sánti*. Nehmen wir eine beliebig angesetzte Wurzel *ka*$_1$*p*, so kann die 1. Plur. Präs. Ind. nach der 2. sk. Classe nur *ka*$_1$*pmás* (nicht *kpmás*) sein. Ich werde weiter unten jenes Gesetz durch andre Beispiele belegen.

Setzt man nun die schwache Stammform als Wurzelform an, so kommt man vielfach in die Verlegenheit, Wurzeln annehmen zu müssen, die bloss aus consonantischen Elementen bestehen; so √ *s* (für *as*). Wenn wir nun mit den ind. Grammatikern für die *i*- und *u*-Reihe die schw. Vocalstufe als Grundstufe ansehen, so werden wir mit Notwendigkeit jene Consequenz ziehen müssen: darin hatte Begemann Schw. Prät. I, X ganz Recht. Und ich glaube, dass man sich heute eher dazu versteht, mit demselben die st. Vocalstufe für den Ausgangspunkt aller Wurzelbildungen zu halten um jener Consequenz zu entgehen. Man hätte demnach für ind. Wurzeln *bhṛ vṛt ric juš* idg. Wurzeln *bha*$_1$*r* *va*$_1$*rt* *ra*$_1$*iḱ* *ǵa*$_1$*us* anzusetzen. Und das käme im Princip darauf hinaus, dass man der idg. Grundsprache nur *a*-Wurzeln zuschreiben darf. Dieser nicht mehr neuen Theorie hat Humperdinck die lautphysiologischen Grundlagen gegeben in seiner, wie aus Scherers Mittheilungen

daraus im Anzeiger III, 78 erhellt, für die Untersuchung über den Vocalismus überaus werthvollen Programmaufsatz 'die Vocale und die phonetischen Erscheinungen ihres Wandels' u. s. w., der 1874 erschienen, bereits einzelne Andeutungen der Brugman'schen und der hier vorgetragenen Grundsätze enthält. Humperdinck will an Stelle der landläufigen Bezeichnung Halbvocale die Bezeichnung Halbconsonanten für *v y r n* einführen und die Diphthonge *ai* und *au*, sowie *ar*, *an* sind ihm Combinationen des Vocals *a* mit den Halbconsonanten. Stimmt man dieser Theorie bei und acceptirt die Annahme von gunirten Wurzeln, so erhalten wir ein schönes und regelmässiges Vocalschema.

Somit hat Begemanns Gleichung idg. *ásmi : smás = áimi : imás* für uns neuen Werth und man muss an Stelle des bisherigen *i* ein a_1i resp. a_1y als idg. Wurzelgestalt ansetzen. Daraus aber ergeben sich neue Consequenzen: zunächst wenn nicht *i*, sondern a_1i, nicht *u*, sondern a_1u Wurzelvocal ist, können die Dehnungen *î* und *û* keine ursprünglichen Vocalstufen sein; sie können erst entstanden sein, als der Ablaut *i*, a_1i, a_2i und *u*, a_1u, a_2u geschaffen war; dazu stimmt, dass die Dehnung die seltenste Vocalstufe ist und meist die schw. Vocalstufe zu a_1i und a_1u, also *i* und *u* vertritt. Zweitens: letztere entstehen durch Schwund des Vocales (wie in *smás* für $a_1smás$) und Vocalisirung des halbconsonantischen Elements aus a_1i, a_1u. Man wird jetzt geneigt sein, Brugmans Sonantentheorie mit den Grundsätzen Humperdincks zu verbinden; das ist sicherlich sehr verlockend. Dann erhielte man folgende Proportionen, in denen das 1. Glied die st. Vocalstufe, das 2. die schw. Vocalstufe vor Vocalen, das 3. die schw. Vocalstufe vor Consonanten gibt.

$a_1y\ (ai) : y : i = a_1v\ (au) : v : u = a_1r : r : \underset{\circ}{r} = a_1n : n : \underset{\circ}{n}$ *(nasalis sonans)*.

Diese Consequenz weise ich vorläufig ab, weil sich die Behandlung der a_1i- und a_1u-Wurzeln in einem wesentlichen Punkte von derjenigen der a_1r- und a_1n-Wurzeln unterscheidet: in der Behandlung der Reduplication in den schw. Perfectformen; ihr Vocal war bei den a_1i- und a_1u-Wurzeln *i* und *u*, bei den a_1r- und a_1n-Wurzeln aber nicht $\underset{\circ}{r}$ und $\underset{\circ}{n}$, wie

man bei strenger Gleichheit beider erwarten sollte, sondern wie bei den a_1-Wurzeln mit Explosiv im Auslaut a^1. Man könnte diese Differenz für unursprünglich erklären; aber sie war ohne Zweifel bereits in der idg. Grundsprache vorhanden, und das Ziel der hier durchgeführten Methode ist den idg. Sprachzustand, welcher der Völkertrennung unmittelbar vorherging, zu erschliessen und nicht irgend einen älteren.

Was mir Begemanns und Humperdincks Theorien so nahe gebracht, ist folgendes. Wie es neben a_1-Wurzeln a_1i- und a_1u-Wurzeln gibt, haben wir neben den a^1-Wurzeln auch a^1i- und a^1u-Wurzeln und zwar gilt das Gesetz, das oben in Betreff der Steigerung und Dehnung für die a^1-Wurzeln aufgestellt wurde, auch für die a^1i- und a^1u-Wurzeln: ihr a^1 kann nicht zu a^2 gesteigert und zu $\hat{a}^1$ gedehnt werden, wenn dem halbconsonantischen Element ein Consonant folgt; Wurzeln also auf a^1xz (wo x jeden Halbconsonanten, r und n wie v und y, bezeichnet) können nie die Stufen a^2xz und $\hat{a}^1xz$ erreichen. Ich mache dies an einem Beispiele klar. √‾ a^1ug (lat. *augeo*): das Präs. hat starke Vocalform, also $\acute{a}^1ug\hat{a}$ (germ. *áukô*); das Perf. hat der Regel nach Steigerung; diese aber kann bei der Basis *auk* ebenso wenig als bei der Basis *fanh* (fangen) zum Vorschein kommen; das Prät. lautet germ. *éauka* wie *féfanga*. Man könnte die Verwandten des gr. αἴθω vielleicht dazu gebrauchen, um die Haltlosigkeit der Annahme darzuthun, dass Wurzeln der Formel a^1iz, a^1uz nur in dieser und in keiner anderen Vocalstufe erscheinen können. Die fraglichen Derivata der idg. √‾ a^1idh = brennen sind gr. ἰθαρός hell und sk. *idhmás* Brennholz. Aber wir haben einige sichere Beispiele, in denen a^1 in derselben Weise im Wortanlaut geschwunden ist, wie a_1 in *smás* wir sind*; idg. *nă̄r* Mann gehört nach Brugman zu √‾ a^1n athmen, steht also für $_{a^1}$*nă̄r*. Aehnlich erklärt derselbe Gelehrte idg. *stă̄r* Stern aus $_{a^1}$*stă̄r* (vgl. gr.

---

* Es ist besonders zu beachten, das $_{a^1}$ (a^1) nie im Inlaut schwindet, sondern nur vereinzelt im Anlaut. Auch hebe ich bes. hervor, dass idg. $_{a^1}$ vor Nasalen und Liquiden durchaus nicht anders behandelt wird als vor echter Consonanz; hierin zeigt sich ein wesentlicher Unterschied der a^1-Reihe gegen die a_1-Reihe.

…*στήρ)*. Dieselbe Erklärung nehme ich für sk. *idhmás* zu √ *a^1idh* in Anspruch und erinnere dabei an sk. *ušā́s* gegenüber der europ. Grundform *a^1usā́s*. Wäre eine idg √ *idh* anzusetzen, so wäre gr. *αἴθω* u. s. w. mit *α* unbegreiflich; …*θυρός* ist daher wie sk. *idhmás* aufzufassen.

Was die Entsprechungen der idg. *a^1i* und *a^1u* resp. …*i*, und *a^1u* in den Einzelsprachen anbetrifft, so sind gr. *αι* und *αυ* und lat. *ae* und *au (ô)* die deutlichsten Reflexe derselben. Im germ. sind die aus *a^1i* und *a^1u* entstandenen *ai* und *au* mit den Reflexen der idg. *a_2i* und *a_2u* zusammengefallen. Im sk. finden wir für idg. *a^1i* sehr oft *î*, indem *a^1* wie in *pitā́* für *$pa^1tā́r$* in *i* überging. Ich gebe nun einige proethnische Wortstämme, welche die Ursprünglichkeit der Diphtonge *a^1i* und *a^1u* resp. *a^1i* und *a^1u* bestätigen.

Gr. *σκαιός*, lat. *scaevus* = idg. *$ska^1ivá_2s$*;

gr. *λαιός* = lat. *laevus* links = germ. *slaivas* kraftlos Fick 7, 308, Gdf. *$sla^1ivá_2s$*.

gr. *ῥαιβός*, got. *vraiqs* = idg. *$vra^1igá_2s$* krumm.

gr. *αἴθρα*, sk. *vîdhrá-* (BR 6, 1296) = idg. *$va^1idhrá$-* Helle.

gr. *δαήρ*, lat. *lêvir*, sk. *devā́*, idg. *da^1ivar-* und *da^1ivara-*;

sk. *évas*, lat. *ævum*, *αἰών* = idg. *$á^1iva$-*;

lat. *avis* (gr. *αἰωνός*), sk. *vís* = idg. *$a^1vís$*;

lat. *æs*, sk. *áyas*, idg. *$á^1ya_2s$*.

Ich zweifle also nicht daran, dass wir neben den *a_1*, *a_1i* und *a_1u*-Wurzeln *a^1*, *a^1i* und *a^1u*-Wurzeln ansetzen müssen. Es bleibt jetzt noch zu überlegen, ob *a^1i* und *a^1u* gesteigert werden können, falls dem diphthongischen Wurzelvocal nicht ein Consonant im Wurzelauslaut folgt. Wir sahen, dass die Formel *a^1z* im germ. zu *ôz* gesteigert werden kann, und dürfen dasselbe von *au* und *ai* erwarten. Zu germ. *dáujô* sterbe lautet das Prät. *dōva* = an. *dó*; zu got. *tauja* thue *(√ da^1u?)* gehört got. *taui*, genet. *tojis*; der germ. Nominalstamm ist *tôvia-*, dessen *ôv* im got. vor Vocalen zu *au*, vor Consonanten zu *ô* werden musste. Germ. *sôvéla-* = Sonne (got. *sauil)* stimmt gut zu gr. *ἠέλιος*; der gemeinsame Stamm ist *sa^2va_1l-*. Auch sonst lassen sich aus dem germ. einige Worte mit innerem *ôv* = *a^2u* anführen. Für eine Steigerung von *a^1i* zu *a^2i* weiss ich aus dem germ. nichts bei-

zubringen. Wie sich die übrigen europ. Sprachen zu a^2i und a^2u verhalten, habe ich nicht ermittelt.

Die Hauptconsequenz, die sich aus diesen Untersuchungen über den Vocalismus ergiebt, ist folgende.

Der germ. Ablaut ist durchaus der Reflex eines idg. Ablautes, den noch alle Dialecte mehr oder minder deutlich erkennen lassen. Und zwar bewegte sich der Ablaut ursprünglich nur in drei Vocalstufen, der schwachen und der starken Vocalstufe und der Steigerung. Die 4. Vocalstufe, die Dehnung, ist erst spät in den Bereich des Ablauts hineingezogen. Der biegsame Ablaut aber muss von einer bestimmten Form ausgegangen sein, es ist undenkbar, dass eine Wurzel gleich bei ihrer Entstehung sich in der ganzen Stufenleiter der Vocale bewegte. Jene feste Grösse, die dem Ablaut zu Grunde liegt, ist die st. Vocalstufe. Es gab also im idg. nur zwei Vocale, die als Wurzelvocale fungirten, nur a_1 und a^1. Die Wurzelgestalt selbst war mannigfaltig; dem Wurzelvocal konnten consonantische und halbconsonantische Elemente voraufgehen und folgen und bei Lautcombinationen gilt das Gesetz, dass sich im Wurzelanlaut Consonant und Halbconsonant, im Auslaut aber Halbconsonant und Consonant folgen; das umgekehrte ist nicht denkbar.

Aber der Ablaut war nicht bei allen Wurzeln möglich; die Beschränkungen, die wir im germ. und sonst durchweg finden, bestehen darin, dass 1) die Formel a_1xz nie die Dehnung $\hat{a}_1xz$ erhalten kann, 2) dass im Ablaut von a^1xz sowohl a^2xz als auch $\hat{a}^1xz$ unmöglich sind.

---

§ 7.

DER GERMANISCHE VOCALISMUS.

Die in den vorigen §§ geführten Untersuchungen drehten sich um die vocalischen Erscheinungen in der Wurzelsilbe. Was die Unterscheidung der a-Vocale in den Suffixsilben anbetrifft, so habe ich bereits angedeutet, dass sie nicht ohne Schwierigkeiten ist. Für das germ. aber kommen die Vocale der alten Endsilben nur sehr wenig in Betracht. Der Schwer-

punkt des germ. Wortes ist die Wurzelsilbe, und der Mittelpunkt des germ. Vocalismus ist der Vocal der Wurzelsilbe.

Für den Zweck der weiteren Untersuchungen ist eine zusammenfassende Darstellung des germ. Vocalismus, wie er sich nach den vorigen §§ gestaltet, unumgänglich nothwendig. Darum gebe ich hier eine kurze Besprechung der einzelnen germ. Vocale und bestimme deren Lautwerth nach dem idg. Vocalismus.

1) germ. *e (i)* kann einem idg. a_1 und a_1 entsprechen und deckt sich am genausten mit gr. *ε*. a) germ. *e* = gr. *ε* kann nur dann idg. a_1 reflectiren, wenn der folgende Consonant ein Verschluss- oder Zischlaut ist; als idg. a_1 ist es nur am Wortaccent zu erkennen. Germ. *qedanás (qéþô)* hat *e* = a_1 wegen der Betonung; ebenso *veganás (végô)*. Vor wurzelhaften Nasalen und Liquiden ist *e* = idg. a_1 undenkbar, da a_1 in diesem Falle im germ. durch *o (u)* reflectirt wird; dasselbe gilt, wie wir gleich sehen werden, auch nach gedeckten Liquiden im germ. b) germ. *e (i)* entspricht idg. a_1; es ist am Wortaccent zu erkennen: *qéþô*, *végô*. *e (i)* vor Nasalen und Liquiden und nach gedeckten Nasalen und Liquiden ist stets a_1: *vérþô* (Part. *vordanás); brékô* (Part. *brokanás)*. c) Wir haben im germ. einige *e (i)* getroffen, die wir als epenthetische Vocale erklären mussten, obwohl sie Wurzelvocale zu sein scheinen; germ. *qenṓ* Weib ist idg. *g̯ná*[2]; es gibt im germ. kein mit *qn* anlautendes Wort. *filú* viel kann nicht auf einer Basis *fel-* beruhen, weil daraus nur ein Adjectiv *fulú* hätte gebildet werden können; vielmehr liegt die idg. √ *pla-* zu Grunde. *filú* ist der Reflex eines idg. *plú;* das germ. hat an und für sich keine Abneigung gegen ein anlautendes *fl* (resp. *pl);* aber es muss der abstufende Suffixvocal dem Sprachgefühl für das Wort nicht genügt haben; das germ. verlangt ausser dem flectirenden Suffixvocal eine constante Wortsilbe. Jetzt begreift man, wie das got. die alte schw. Wurzelform zu *as,* nämlich *s* (in *s-ind)* zu *si-* und weiterhin zu *siu-* erweiterte. d) Einige wenige *e* sind *a*-Umlaut aus altem *i* (= idg. *i)* : *verás* = idg. *virás* Mann; germ. *nestám* Nest = idg. *nizdám.*

2) germ. *o (u)* kann als *a*-Vocal nur vor Nasalen und

Liquiden und nach denselben, wenn sie gedeckt sind, stehen; es entspricht als *a*-Vocal immer idg. a_1. In allen übrigen Fällen ist germ. *o* der *a*-Umlaut eines idg. *u*. Hieraus ergeben sich wesentliche Kriterien für die etymologische Forschung. Germ. *óhnaz, ófnaz* Ofen beruht auf einer Gdf. *úḱnas*, hat also mit gr. ἰπνός nichts zu thun. Bezzenberger stellt in seinen Beitr. I, 338 got. *aúhjôn* zu gr. ὀγχάομαι und identificirt das jenem schw. V. zu Grunde liegende Nomen *aúhja* mit gr. ὄσσα; das ist unmöglich, weil einem gr. *o* nie ein germ. *o* entsprechen kann; dem got. Verb wird eine Wurzel *uk* zu Grunde liegen. — Fick VII, 343 stellt ein falsch angesetztes germ. *stoka-* Stock zu germ. *stékô* stechen; es ist, wie besonders hd. Stock zeigt, germ. *stokka-s* anzusetzen und dies wird auf vorgerm. *stugna-s* beruhen, wie germ. *lokka-s* Locke nach Bezzenberger Gött. gel. Anz. 1876, p. 1374 auf *lug-na-s*. Natürlich darf man hd. *gastohhan* mit seinem *o* nicht für Ficks Etymologie geltend machen; es ist eine speciell hd. Analogiebildung nach *gabrohhan, garohhan, gasprohhan*.

Es steht mir fest, dass die Stellung des germ. *o (u)* die unbetonte Silbe ist; vgl. den Ablaut *vérþô : vordanás, brékô : brokanás; kéusô : kozanás, téuhô : toganás*. Nur in einer Formenreihe zeigt sich *(o) u* in betonter Silbe: im Präs. nach der 4. sk. Classe, worüber unten zu handeln sein wird. Daneben gibt es im germ. eine Reihe von Einzelfällen, in denen die schw. Vocalstufe im Hochton erscheint; p. 21 habe ich einige Beispiele zusammengestellt. Dass in Fällen wie *mórþam* Mord eine Accentstörung vorliegt, ist sicher; aber es lässt sich nicht feststellen, in welcher Sprachperiode sie eingetreten ist. Der Accent von *vólfaz* Wolf reicht bekanntlich in die idg. Grundsprache. In andern Fällen mag die Alteration des Accentes erst in einer germ. Sprachperiode stattgefunden haben. Dagegen braucht man sich nicht zu sträuben; man darf ja die grosse Accentverschiebung des germ. nicht als ein plötzlich einbrechendes Unwetter auffassen, das alles zerstört, was sein Toben einschränken könnte; sie ist vielmehr einem Sturme zu vergleichen, dessen Nahen deutliche Vorzeichen ankünden und der von verschiedenen Seiten aus

und langsam zerstört. Ist es daher zu verwundern, wenn einige Fälle von Accentverschiebung älter als die Lautverschiebung sind?

Zuletzt bedarf das Erscheinen von *(o u)* nach Nasalen und Liquiden noch einiger Worte. Die Beispiele sind bekannt, doch hat man sich bisher vergeblieh um die Erklärung derselben bemüht. Germ. *brokanás* zu *brékô (= bhrá$_1$gâ)* beruht auf *bhra$_1$gnás* wie *vordanás* auf *va$_1$rtnás*. Mit Unrecht hielt Joh. Schmidt Vocal. I, 50 *brokanás* für das einzige germ. Particip mit *o* vor einfacher Consonanz; er hat *brostanás* zu *bréstô* übersehen; *st* hat im urgerm. stets den Lautwerth einfacher Consonanz. Selbst wenn *st* als Doppelconsonanz zu betrachten wäre, müsste man zur Erklärung des *o* im Part. das vorhergehende *r* geltend machen. Ich erinnere ferner an germ. *þroskanás* gedroschen zu *þréskô;* an ostgerm. (und sicher auch gemeingerm.) *vrosqanás* zu *vrésqô;* an westgerm. *sprokanás* zu *sprékô* (über as. vgl. Sievers Heliand p. 538 zu V. 5568; im ae. ist bei Grein nur *sprecen* belegt; Leo im ags. Gl. p. 148 behauptet *sprocen* sei die gewöhnliche Form; ich habe nur *sprecen* und *specen* (nie *sprocen* oder *spocen)* in Prosa gefunden; an an. *stroðinn* (zu *serða);* an an. *gnostinn* zu *gnesta;* an hd. *gatroffan* zu *treffan* = ae. *dropen* (neben *drepen)* zu germ. *drepan;* an ahd. *garohhan* (d. i. germ. *gavrokanás;* got. *vrikans* und ae. *wrecen* sind jüngeren Ursprungs); an ahd. *gaflohtan* (zu germ. *flehtô);* an *gehrospan* zu *hrespan;* an germ. *brogdanás* zu *brégdô;* hd. *gafohtan* und ae. *fohten* sind Analogiebildungen nach Participien wie *flohtanás* u. s. w. wie umgekehrt got. *vrikans* und ae. *wrecen* nach Part. wie *rikans, sitans* u. s. w. So lässt sich aus dem Verbalablaut der Nachweis führen, dass altes a_1 nach gedeckten Nasalen und Liquiden im germ. ebenso wie vor Nasalen und Liquiden behandelt wird. Diesen Satz, dessen Erkenntnis Amelung Tempusst. p. 56 nahe war, beweisen weitere Beispiele.

Zu germ. *brek* (brechen) gehören folgende Nominalbildungen: ahd. *bruh (i*-St.*)* m. Bruch; an. *broc* n. Elend; ae. *bryce* und *brucol* = gebrechlich; ahd. *brocco* = mhd. *brocke* schw. M.; für got. *gabruka* sollte man nach dem hd. ein *gabrukka* erwarten. Germ. *knodás* Knoten wird mit Recht zu

gr. *ἀγαθή* gestellt; beiden liegt ein Stamm *gna₁dhá-* zu Grunde; germ. *snotrás* klug = gr. *ἀδρός* stark beruhen auf *sna₁d-rá-s*. Jetzt sind auch die ostgerm. Präs. got. *trudan* = an. *trođa* treten und an. *knođa* kneten verständlich, denen westgerm. *tredan* und *knedan* gegenüberstehen. Wenn an. *knođa* und westgerm. *knedan* mit ksl. *gnetą* zur gleichen √ *gna₁t* gehören, so weist der westgerm. Dental auf Suffixbetonung; dann ist der ostgerm. Vocal als der ursprüngliche zu betrachten, und dem ksl. *gnetą* steht germ. *knodō̃* gegenüber. Der Vocal des ostgerm. *trodan* deutet gleichfalls auf ein Präsens nach der 6. sk. Classe, zweifelsohne ist der westgerm. Vocal im Präs. *tredan* ebensowenig ursprünglich als im Part. *tredan* gegen ostgerm. *trodanz*. Von einer spontanen Trübung von *e* zu *o* im ostgerm. kann natürlich nicht die Rede sein; erhalten hat sich *o* in ae. *trod* n. = Schritt; sonst trat *e* an seine Stelle.

3) germ. *a* vertritt idg. a_2 und a^1 und a^1. a) germ. *a* = idg. a_2 (gr. *o*) steht in betonten wie in unbetonten Silben; es erweist sich als Vocal der a_1-Reihe nur, wenn zur selben Wurzel gehörige Formen mit innerem *e* oder *ŏ (i, u)* vorkommen. Germ. *þarbō̃* Bedarf hat inneres a_2, weil *þerf* = *ta₁rp* die Basis ist. Germ. *fárô* fahre hat inneres a_2, weil *pa₁r* als Wurzel anzusetzen ist wegen ksl. *perą*. b) Wann germ. *a* Vocal der a^1-Reihe ist, lässt sich aus dem germ. selber nie mit Sicherheit bestimmen; wenn Verwandte eines Wortes mit innerem *a* die Steigerung *ô* haben, so ist es wahrscheinlich, dass jenes *a* = a^1 oder a^1 ist; doch bleibt immer zu untersuchen, ob nicht ein Uebertritt aus der a_1-Reihe in die a^1-Reihe vorliegt. Eine Unterscheidung von a^1 und a^1 hat für das germ. keinen besonderen Werth, da beide Vocale zusammengefallen sind und es immer nur aus der Accentuation erhellt, ob schw. oder st. Vocalstufe anzunehmen ist. Germ. *ákô* = gr. *ἄγω*, idg. *á¹ǵâ*; aber Part. *akanás* = idg. *a₁ǵná₂s*.

4) germ. *ô* ist Steigerung der a^1-Reihe, also idg. a^2; nur in Suffixsilben hat germ. *ô* auch einen anderen Lautwerth, vgl. oben. In einzelnen Fällen ist germ. *ô* Steigerung eines *a*, das eigentlich idg. a_2 vertritt; für derartige Fälle ist Uebertritt aus der a_1- in die a^1-Reihe anzunehmen; derselbe ging aus von dem doppelten Werthe des germ. *a*.

5) germ. *â* hat doppelte Function; es vertritt idg. $\hat{a}_1$ und *â*[1]. a) germ. *â* ist als idg. $\hat{a}_1$ zu erkennen, wenn Verwandte eines Wortes, in denen es sich zeigt, *e* oder *ŏ (i, u)* im Inneren haben. Der Vocal von germ. *bârô* Bahre ist $\hat{a}_1$, weil bha_1r die Wurzel ist; got. *vesei,* weil zu *visan,* hat ebenso $\hat{a}_1$. b) Einem germ. *â* entspricht idg. *â*[1] wohl nur bei offenen *a*[1]-Wurzeln; ahd. *sâmo* gehört zu $\surd$ *sa*[1] (lat. *să-tus);* germ. *dânás* gethan $\surd$ *dha*[1] (sk. *hitás;* germ. *dô-mi).*

6) germ. *i* hat doppelten Werth; es ist idg. *i* und es ist *i*-Umlaut eines *e.* Die idg. *i* dauern im germ. fast ungeschmälert fort; es gibt nur wenig sichere Fälle des *a*-Umlautes von *i* zu *e.* Gross ist der Zuwachs, den das germ. an *i* erfahren hat, indem vor Nasal + Consonant Tonerhöhung des *e* eintrat und indem das *i* der Suffixsilbe ein *e* der Wurzelsilbe umlautete. Germ. *sinqô* sinke gehört zu $\surd$ sa_1ng. Germ. *isti* (hd. *ist)* = gr. ἐστι, germ. *ini* (hd. *in)* = gr. ἐνι.

7) germ. *u* entspricht idg. *u,* kann aber vor Nasal + Consonant idg. a_1 vertreten. Ein grosser Theil der idg. *u* sind im germ. durch *a*-Umlaut zu *ŏ* geworden. Dem idg. *dhugh-tār* Nom. Sg. Tochter entspricht gemeingerm. *dohtăr* (got. *dauhtar,* an. *dóttir,* ae. *dôhtor,** as. *dohtar,* ahd. *tohtar).* Regelmässig ist der *a*-Umlaut im Particip von a_1u-Wurzeln.

8) germ. *eu* ist idg. a_1u, wo es nicht für *ev, iv* steht.

9) germ. *au* vertritt die idg. a_2u und *a*[1]*u.* a) germ. *au* = idg. a_2u ist Steigerung von a_1u und als solche zu erkennen, wenn die übrigen Ablautsstufen *(u, eu, û)* bei einem Worte im germ. oder sonst nachweisbar sind; germ. *fláuga* ich flog hat a_2u, weil das Präs. *fléugô,* das Part. *floganás* geflogen lautet. b) germ. *au* ist idg. *a*[1]*u (a*[1]*u)* (gr. *αυ*); germ. *áukô* = lat. *augeo,* idg. *á*[1]*ugâ.*

* Die Länge des inneren Vocals scheint durch den Dat. Sg. *dehter* erwiesen, der bei Grein nur einmal belegt ist, in Prosatexten, bes. in Urkunden, Testamenten *(ic geann minre yldestan dehter* = ich vermache meiner ältesten Tochter . .) unendlich oft vorkommt; Grein will got. V. p. 69 den Vocal des got. Wortes als *áu* fassen; aber einem got. *áu* kann im ae. *ô* ebensowenig entsprechen als ein ae. *ô* lautlich gleich gemeingerm. *o* ist. Man möchte zur Erklärung des ae. Vocals an Beeinflussung von *môdor brôđor* denken, wenn derartiges nicht zu singulär wäre. Doch vgl. Holtzmann ad. Gr. p. 182 unter *e* 3.

10) germ. *ai* hat wie *au* einen doppelten Werth. a) es vertritt idg. a_2i, wenn der Ablaut *i ei î* nachweisbar ist. b) es vertritt idg. a^1i (a^1i) = gr. *ω*.

11) germ. *û* ist idg. *û*. Doch steht es vor *h* zuweilen für älteres *un (unh : ũh : ûh)*.

12) germ. *î* ist idg. *î* und idg. a_1i; in letzterem Falle ist *î* durch Assimilation aus *ĕi* entstanden. Nicht immer lässt sich mit definitiver Gewissheit sagen, wo *î* als st. Vocalstufe und wo es als Dehnung aufzufassen ist. *î* kann vor *h* auch älteres *inh* = a_1nk vertreten vgl. germ. *þî'haz* = lat. *tempus*, idg. $tá_1nḳa_2s$ (got. *þeihs* Zeit).

Zum Schluss dieses § sowie der vocalischen Untersuchung gebe ich eine Uebersicht über die germ. Vocale, deren idg. Lautwerth angegeben wird. Das Ganze ist so geordnet, dass leicht in die Augen fällt, von welchen Vocalen sich ein Uebertritt aus einer Reihe in eine andere vollziehen konnte:

	idg.					
germ.	a_1-Reihe	a^1-Reihe	a_1i-Reihe	a^1i-Reihe	a_1u-Reihe	a^1u-Reihe
i =	*i(nx)* = $a_1(nx)$	—	*i*	—	—	—
e =	e_1 a_1	—	*i* (*a*-Uml.)	—	—	—
a =	a_2	e^1 a^1	—	—	—	—
o =	$a_1(n)$, $a_1(r)$	—	—	—	*u* (*a*-Uml.)	—
u =	*u(nx)* = $a_1(nx)$	—	—	—	*u*	—
î =	*in(h)* = $a_1n(h)$	—	a_1i *î*	—	—	—
û =	*un(h)* = $a_1n(h)$	—	—	—	*û*	—
eu =	*ev* = a_1gh, $a_1ḳ$	—	—	—	a_1u	—
ai =	—	—	a_2i	a^1i	—	—
au =	*av* = *agh*, *aḳ*	—	—	—	a_2u	a^1u
ô =	—	a^2	—	—	—	*ôv* = a^2v
â =	$â_1$	$â^1$	—	—	—	—

EXCURS ÜBER DIE Ḳ-REIHE IM GERMANISCHEN.

Sind die vocalischen Untersuchungen dazu bestimmt überall eine präcisirte Angabe der Wurzelgestalt zu ermöglichen, so bleibt eine Untersuchung zur Lautlehre übrig, um in Bezug auf den Consonantismus ein Gleiches zu erzielen.

Es handelt sich um die Vertretung der k̦-Reihe im germ. In den eben erschienenen 'morphologischen Untersuchungen auf dem Gebiet der idg. Sprachen'* macht Brugman p. 23 die Anmerkung: 'nach welchem Gesetz germ. *k* und *q* als Vertreter von *k̦* wechseln, ist vorläufig noch unklar'. Und Osthoffs Bemerkung ib. p. 117 Anm., es seien Anzeichen dafür da, dass die jüngere arische Palatalisirung *(c = k̦)* nichts peciell arisch, sondern auch ihrerseits eine bereits idg. Affection von *g̦* gewesen sei, forderte mich eindringlich zu einer Untersuchung über die k̦-Reihe im germ. auf. Es ist der Hauptgrundsatz einer jeden methodischen Untersuchung über Lautlehre von isolirt stehenden Worten auszugehen; man hat sich an Bildungen zu halten, die keinerlei Beeinflussung durch Angehörige mit anderen lautlichen Erscheinungen erfahren können; von Bildungen also, die ausserhalb eines sei es im Consonantismus sei es im Vocalismus sich abstufenden Systems stehen.

Befolgt man dies Princip bei der Untersuchung über die k̦-Gutterale, so ergeben sich folgende Resultate.

A) Die Affectionen *hv (f)* und *q* stehen im Anlaut nur vor hellen Vocalen.

1) germ. *qivás* = idg. *g̦ivás* (sk. *jīvás*, lat. *vīvus)*.

2) Germ. *qéþra-* Bauch (got. *lausqiþrs* leeren Magens) = ai. *jáṭhara-*.

3) germ. *qíþuz* (got. *qiþus)* Bauch ist mit *qéþra-* wurzelverwandt; lat. *venter* für *gventer* hat Nasalirung wie gr. *γαστήρ*.

4) germ. *hvéhv-la-m, hvev-lám* für *hvegv-lám* Rad = sk. *cakrám,* gr. *κύκλος*.

5) germ. *fedúr-* = sk. *catúr-*.

6) germ. *hvera-* Kessel (Fick 7, 93) zu sk. *cárus* Kessel.

7) germ. *qenṓ* Weib = idg. *g̦na*^{2}, sk. *gnā́*.

8) germ. *qâni-z* resp. *qêniz* Weib = sk. *jânis,* zd. *jéni*

---

* Ich freue mich zu constatiren, dass einzelne meiner obigen Sätze über den Vocalismus durch diese an Resultaten reiche, wie methodisch vortreffliche Schrift, namentlich durch Bemerkungen Osthoffs die erwünschteste Bestätigung erlangt haben. Doch war es mir nicht möglich auf einzelne Differenzen einzugehen.

(Kz. 23, 22); *qenṓ* wie *qâniz* haben mit √ *ǵa$_1$n* zeugen nichts zu thun.

9) germ. *qernô* Mühle = lit. *girna* f.

B. Die Affection *hv* und *q* tritt ein im Silbenauslaut bei folgendem *l r n*.

1) *hvéhv-la-m, hvev-lám* = idg. *ķá$_1$ķra$_2$m,* sk. *cakrám.*

2) *neurás* Niere für *nev-rás, negv-rás* = *νεφρός*; Gdf. *na$_1$ghrás.*

3) germ. *seunís* Gesicht = *segv-ní-s* = *sa$_1$ķ-nís.*

C. Die labiale Affection tritt im Anlaut vor dunkelen Vocalen und vor Consonanten nicht ein.

1) germ. *haidús* Erscheinung = sk. *ketús* = idg. *ķa:itús.*

2) *háhsô,* lat. *coxa* Kniekehle, sk. *kák˘a-,* idg. *ķá:ksa-.*

3) *háfjô* = arm. *kapel* Kz. 23, 20 √ *ķa^{1}p.*

4) *haima-s* Heimat, lit. *këmas* Dorf = idg. *ķaimas.*

5) germ. *kusp-, kosp.* (Fick VII, 48) zu sk. *gu˘p.*

6) got. *kaúrus* = sk. *gurús*, gr. *βαρύς*, idg. *ģa$_1$rús.*

7) germ. *kô-* Kuh (ahd. *chuo)* = sk. *gâ-;* idg. *ģá?-.*

8) germ. *háuvô* haue = ksl. *kovą*; √ *ķa'u.*

9) germ. *haupas* Haufe = lit. *kaupas.*

10) germ. *kránaz* Kranich vgl. Kz. 23, 22.

11) germ. *knodṓ* knete, ksl. *gnetą* √ *ģna$_1$t.*

12) germ. *krâ̑jô* krähe = ksl. *grają* √ *ģra.*

13) germ. *hraiva-m* Aas = sk. *kravya-m* rohes Fleisch.

14) *hlaibás* Brod = lit. *klëpas;* Gdf. *ķlaipás.*

15) *hléfô* stehle vgl. ksl. *po-klopŭ* Bedeckung √ *ķla$_1$p.*

Ich beschränke mich auf diese Beispiele, die sich leicht mehren liessen. Es handelt sich nun um eine Erklärung der widerstrebenden Bildungen. Das Gesetz, dass der labiale Nachklang sich vor Consonanten im Anlaut nicht zeigt, wird nur durch das einmal belegte got. *qrammiþa* Feuchtigkeit durchbrochen; eine Aenderung in *krammiþa* wird, zumal die an. Verwandte des Wortes *kr* im Anlaut zeigen, nicht zu gewagt sein. Was die Vertretung von *ķ* vor dunkeln Vocalen anbetrifft, so scheint der Interrogativstamm *hva-* das obige Gesetz aufzuheben. Aber es ist zu beachten, dass *hva-* abstufend flectirt; im Genet. got. *hvis* = germ. *hvéssa* haben wir den schw. Stamm *hve-,* und von diesem aus kann der

labial afficirte Guttural eingedrungen sein; man denke auch an die nahe Beziehung der beiden Stämme *ḳa-* und *ḳi-;* letzterer liegt besonders im germ. *hvilîkaz* 'welcher' vor; man könnte also wohl auch an eine gegenseitige Beeinflussung beider Stämme denken.

Es hat sonach allerdings, wie Osthoff vermuthet, z. Th. den Anschein, als ob die ar. Palatalisirung Reflex einer bereits idg. Gutturalaffection wäre. Die Labialisirung im germ. und die Palatalisirung im ar. stehen, wie einzelne der obigen Beispiele zeigen, offenbar im engsten Zusammenhange: beide zeigen sich im Anlaut vor hellen Vocalen. Giebt man das zu, so muss man für das germ. in derselben Weise wie für das ar. eine Reihe von Uebertragungen annehmen. Labialisirung kann beim Verb nur in denselben Formen wie im sk. die Palatalisirung berechtigt sein: *qémô* germ. stimmt, Gdf. *g̦á₁mâ;* Prät. Plur. *qâmúnþ* stimmt, Gdf. *qeqmúnþ;* Prät. Sg. *qáma* (für *káma* = idg. *g̦a₁g̦á₂ma*[1]) hat den Anlaut vom Präs. und Prät. Plur. geliehen, ebenso das Part. *qomanás**. Wer das Verner'sche Palatalgesetz für das ar. zugibt, kommt um ähnliche Annahmen von Uebertragungen im ar. nicht herum. Wesshalb sollte man sich also scheuen für das germ. ein gleiches Erklärungsprincip durchzuführen?

Was den Inlaut betrifft, so wird man auch hier wie im sk. zu Werke gehen müssen. Steht hier der Palatal ursprünglich nur vor hellem Suffixvocal und geräth durch Uebertragung auch vor dunkle, so dürfen wir im germ. erwarten, dass die labiale Affection des Gutturals vor hellem Suffixvocal berechtigt und durch Uebertragung vor dunkle Suffixvocale gerathen ist. Ein wichtiger Unterschied des ost- und westgerm. beruht auf dem germ. Labialisirungsgesetz: es stehen dem ostgerm. *sehvan, singan, singvan, stingan, lîhvan, hnîgvan* westgerm. *sehan, sinkan, singan, stinkan, lîhan,*

---

* Man erwartet *komanás*, das unmöglicherweise in einigen Dialecten vorliegt; ahd. *kumft, kunft* wird daher dem got. *gaqumþs* gegenüber eine Alterthümlichkeit bewahrt haben, es scheint ein got. *kunts* vorauszusetsen, wie dem ahd. *numft* ein got. *numts* entspricht. Letzteres ist nicht als ein unverschobenes *numtis* zu fassen, sondern steht wahrscheinlich für *numfts* (vgl. *svumfsl)*.

hnîgan gegenüber.' Zwar finden sich wie Sievers PBb V, 149 gezeigt hat auch im westgerm. noch Spuren des Labials von *hv (gv = v)*. Aber der Unterschied steht doch fest, und die Erklärung ergibt sich leicht. Das germ. Paradigma muss nach dem Labialisirungsgesetz gelautet haben: *séhô, séhvezi, séhvedi*; *séhame, séhvede, séhandi*; ebenso *sínkô, sínqezi, sínqedi; sínkame, sínqede, sínkandi.*

Aus diesen Paradigmen entstanden durch Verallgemeinerung des einen Typus *séhvô, séhvezi* u. s. w. (ostgerm.), des anderen Typus *séhô, séhezi, séhedi* (westgerm.).*

Ich will mit diesen Bemerkungen die Gutturalfrage nicht als erledigt betrachten; es wäre eine genaue Behandlung derselben dringend nöthig; für das germ. müssten auch die Resultate der scharfsinnigen Schrift Möllers 'die Palatalreihe der idg. Grundsprache im germ.' eingehender nachgeprüft werden. Das Ziel einer solchen Untersuchung stände im engsten Zusammenhange mit dem Ziel der neusten Arbeiten zur Laut- und Formenlehre: es kommt darauf an, von jeder Einzelsprache aus die vorhistorischen, wenn man will die idg. Grundformen wo möglich gleich scharf zu präcisiren.

---

* Nebenbei sei got. *aggvus* erwähnt; sk. *aṃhús* beruht auf einer idg. Grundform *ə'nǵhús*. Unregelmässigkeit in der Entwicklung des Palatals für das germ. anzunehmen ist unzulässig. Vielmehr ist als urgerm. Stamm *angu-*, *angv-* anzusetzen, wie vorgerm. *ǵenu-* durch germ. *kinv-* = *kinn-* reflectirt wird. Die Nominative *angvus, kinnus* beruhen auf einer Combination der alten Nominative *angus, kinus* mit den neuen Stämmen *angv-, kinn-;* von hier aus mag man weiterhin im germ. oder erst im got. einen Stamm *kinnu-* und *angvu-* gefolgert haben. — Zu weiteren Erörterungen über die *k*-Reihe laden die kurzen Bemerkungen Holtzmanns ein, der ad. Gr. I, 2, 62 unserm Problem nahe war.

ZWEITES KAPITEL.

DAS GERMANISCHE PRÄTERITUM.

Wenn das st. Prät. der altgerm. Dialecte ohne Zuziehung der verwandten Sprachen erklärt werden dürfte, so läge der Gedanke nahe, dass den redpl. Verben allein Präterital-Reduplication zukomme, nicht aber auch den abl. V. Diese Möglichkeit vertritt neustens Bezzenberger in seinen Beiträgen II, 159; es ist ihm unwahrscheinlich, dass *gab* auf *gegáb, fôr* auf *fefôr* beruht. 'Wäre dies der Fall, so wäre es absolut unbegreiflich, dass sich in den germ. Sprachen gar keine Spur ihrer Reduplication erhalten hat, während doch die redpl. V. die Reduplication mit grosser Treue bewahrt haben'. Diese Auffassung ist nicht so neu wie es scheint; bereits Jacobi Beiträge p. 58 hatte ihre Möglichkeit angedeutet, aber aus guten Gründen von sich gewiesen.

Bezzenberger stellt also für das idg. eine doppelte Art der Perfectbildung auf. Bekanntlich ist das idg. Präterito-Präsens *va_2ida^1* 'ich weiss' das einzig sichere Beispiel eines unredupl. Perf. der idg. Grundsprache. Berechtigt nun das germ. allein zu einer Annahme, wie sie Bezzenberger gibt? Scherer (Z. f. östr. Gymn. 29, 124) hat bereits mit vollem Recht bemerkt, dass wir im Plur. Prät. *gâbum* (got. *gêbum)* nach der einzig möglichen Erklärung aus *gegbum* noch die deutlichste Spur der Reduplication bei den Verben der Ablautsreihe *bérô* haben. Will Bezzenberger dies nicht gelten lassen, so darf er kein sporadisches Auftreten der Reduplication wie im lat. verlangen. Darin liegt eine Verkennung des germ. Sprachtypus. Vor dem lat. wie vor dem gr. zeichnet sich das germ. durch strenge Gesetz-

mässigkeit aus: wenn sich irgendwo im germ. eine Lautveränderung einstellt, wird sie zum Princip erhoben; so ist die Laut-, so die Accentverschiebung zu beurtheilen. Bezzenberger unterschätzte die Wichtigkeit der Thatsache, dass die Reduplication nur im Prät. von Verben erscheint, deren Präsens eine ganz bestimmte Gestalt hat. Die Regelmässigkeit des germ. nun zeigt sich darin, dass sämmtliche starke Verba, deren Präsens jene Gestalt nicht hat, ihre Reduplication im Prät. eingebüsst haben.

Sieht man aber von dieser Gesetzmässigkeit, dem Hauptcharakteristicum des germ. Sprachtypus, ab und schenkt Bezzenbergers Hypothese Beifall, durch welche Thatsache könnte man dann die nothwendige Consequenz derselben beweisen, dass nämlich dem reduplicirten Prät. des germ. ein redupl. Perf. der idg. Grundsprache, dem reduplicationslosen Prät. des germ. ein reduplicationsloses idg. Perf. entsprochen hätte? Nach der bisherigen, sicher fest begründeten Annahme war germ. *sat* = urgerm. *sesáda* ich sass dem ind. *sasāda* vollkommen gleich. Jetzt soll germ. *sat* auf idg. *sá₂da* zurückgehen, und was geschieht mit ind. *sasāda?* Konnte man bisher got. *hlaf* für urgerm. *keklápa* mit gr. *κέκλοφα* identificiren, so soll got. *hlaf* einem idg. *ḳlá₂pa* entsprechen; und gr. *κέκλοφα*? Und gr. *λέλοιπα* gegenüber got. *laihv* = idg. *la₂iḳa*?!

Diese Beispiele zeigen, dass das Verhältniss der verwandten Sprachen zum germ. Bezzenbergers Ansicht gradezu widerlegt. Und wer sich die Thatsachen und den Charakter des germ. klar macht, wird keinen Grund finden, von der alten Lehre abzuweichen. Die folgenden §§ zeigen, wie sich der ganze Bau des germ. Präteritums ungezwungen aus ihr erklären lässt.

---

§ 1.

DAS PRINCIP DER PERFECTBILDUNG.

A. Die Wurzelsilbe.

Das Princip der Stammbildung des idg. Perfects ist klar und einfach, es ist dasselbe, welches alles consonantische

Flexion heherrscht: das Princip der Abstufung. Ich kann mich nach allem, was in der letzten Zeit darüber gesagt ist, kurz fassen.

Bei der abstufenden Flexion haben wir den st. und den schw. Stamm zu unterscheiden; die schw. Stammform ist verschieden, je nachdem das anzufügende Suffix vocalisch oder consonantisch anlautet. Als Beispiel zur Veranschaulichung des Princips der Abstufung wähle ich den germ. Stamm *brõþar-* = idg. *bhrá*^{2}*ta*$_{2}$*r-*. Starker Casus ist der Nom. Plur. germ. *brõþarez* = idg. *bhrá*^{2}*ta*$_{2}$*ra*$_{1}$*s;* die schw. Stammform ist idg. 1) *bhrá*^{2}*tr-* bei vocalisch, 2) *bhrá*^{2}*ta*$_{1}$*r-* bei consonantisch anlautendem Suffix. Loc. Sg. germ. *brõþr-i,* Gen. Sg. *brõþr-az;* aber Acc. Plur. *brõþrunz* (got. *brôþruns)* = sk. *bhrãtṛn* = idg. *bhrá*^{2}*ta*$_{1}$*rns;* Dat. Plur. *brõþru-mi* (vgl. ind. *bhrãtṛbhyas).* Vgl. gr. *πατέρ-ες* (idg. *pa*^{1}*tá*$_{1}$*ra*$_{1}$*s), πατρί* = idg. *pa*^{1}*trí; πατρά-σι* für *πατρασί* = *pa*^{1}*ta*$_{1}$*rsvá.*

Derjenige schw. Typus, welcher bei vocalisch anlautendem Suffix in diesen Beispielen erscheint, ist nur dann möglich, wenn keine unsprechbare, resp. unerträgliche Lautverbindung nach dem Schwunde des Vocals entsteht; vgl. oben p. 32. Unmöglich ist z. B., dass bei der abstufenden Flexion der Bezeichnung für 'Fuss' (starker Stamm *pa*$_{2}$*d-* = gr. *ποδ-;* schw. Stamm vor Consonanten *pa*$_{1}$*d-* = lat. *ped-*) eine schw. Stammform mit synkopirtem Vocal entsteht; in Fällen dieser Art gibt es nur eine schw. Stammform.

Dasselbe Princip der Abstufung wie bei der Nominalflexion zeigt sich bei der Conjugation. Die Präsentia der bindevocallosen Conjugation stufen am deutlichsten ab. So $\sqrt{}$ *kar* im indischen: vgl. *kármi, kṛ-dhí* (2 Sg. Imperat.); *kr-at-* Stamm des Part. Präs. $\sqrt{}$ *gam* im ind.: *gán-mi; gadhí, gahí* Imperat. (idg. *ga*$_{1}$*mdhí); gm-at-* Stamm des Part. Präs. $\sqrt{}$ *han* (idg. *gha*$_{1}$*n): hánmi;* Imperat. *jahí* (= idg. *gha*$_{1}$*ndhí);* 3. Plur. Präs. *ghnánti* (idg. *ghná*$_{1}$*nti).*

Bei Wurzeln mit echter Doppelconsonanz im Auslaut kann vom Schwunde eines inneren *a* nie die Rede sein; sie können stets nur éine schw. Stammform zeigen; sk. *mãrjmi* bildet die schw. Präsensstammform *mṛj,* die vor vocalisch und vor consonantisch anlautendem Suffix steht.

Das Princip der Abstufung verdankt seine Entstehung in den meisten Fällen entschieden dem freien Accent des idg. Dass die Abstufung des idg. Perfects unter demselben Einfluss steht, hat man längst erkannt. In den letzten Jahren haben wir nur gelernt, dass die Abstufung ein lebendiges Princip der gesammten, der bindevocalischen wie der bindevocallosen, der nominalen wie der verbalen Flexion ist, dass also die Perfectabstufung in einem grösseren Zusammenhange mit der übrigen Formbildung des idg. steht.

Gehen wir nunmehr im einzelnen auf die Perfectbildung im idg. über, so kann, da das Princip ein einheitliches ist, nur die Verschiedenheit der zu Grunde liegenden Wurzeln die in den Einzelsprachen vorliegende scheinbare Mannigfaltigkeit erklären.

Das Princip aber lautet: bei allen Verben haben die st. Perfectformen Steigerung, die schw. Formen schw. Vocalstufe; und zwar ruht der Accent in den st. Formen auf der Wurzelsilbe, in den schw. Formen auf den Personalsuffixen; die Reduplicationssilbe ist stets unbetont.

1) a_1-Wurzeln.

a) Die Verbalwurzel beginnt und schliesst mit einfacher Consonanz: starke Stammform a_2; schw. Stammform a_1 bei consonantisch, Schwund desselben bei vocalisch anlautendem Suffix. Folgende idg. Stammformen ergeben sich für

√ *ǵa*$_1$*n*:	*ǵa*$_1$*ǵá*$_2$*n*-,	*ǵa*$_1$*ǵa*$_1$*n*,	*ǵa*$_1$*ǵn*-,
	γεγονα;	γεγαμεν;	sk. *jajñús* (3 Plur.).
√ *g̡a*$_1$*m*:	*g̡a*$_1$*g̡á*$_2$*m*-	*g̡a*$_1$*g̡a*$_1$*m*-	*g̡a*$_1$*g̡m*-
	sk. *jagā̆ma*;	βεβαμεν;	sk. *jagmús*.
√ *ma*$_1$*n*:	*ma*$_1$*má*$_2$*n*-	*ma*$_1$*ma*$_1$*n*-	*ma*$_1$*mn*-
	μεμονα;	μεμαμεν;	sk. **mamnús*.
√ *ḳa*$_1$*r*:	*ka*$_1$*ká*$_2$*r*-	*ka*$_1$*ka*$_1$*r*-	*ka*$_1$*kr*-
	sk. *cakā̆ra*;	*cakṛmá*;	*cakrús*.
√ *sa*$_1$*ǵh*:	*sa*$_1$*sá*$_2$*ǵh*-	*sa*$_1$*sa*$_1$*ǵh*-	*sa*$_1$*zǵh*-
	sk. *sasā̆ha*;	*sâsahyā̆m* (Opt.);	**sêhús*.

b) Die Verbalwurzel schliesst mit Doppelconsonanz, deren erstes Element ein Halbconsonant; es ist nur éine schw. Stammform möglich.

α) Erstes Element sind die Halbconsonanten *y, v (i, u)*; die schw. Stammform hat *i, u,* die starke a_2i, a_2u.

√ $la_1i\acute{k}$:	$la_1l\acute{a}_2i\acute{k}$-	*lilik*-
	λέλοιπα ;	sk. *riricús.*
√ bha_1udh:	$bha_1bh\acute{a}_2udh$-	*bhubhudh*-
	germ. *bhebháudha* ; (*baud*)	sk. *bubudhús.*

β) das erste Element ist *l m n* oder *r;* die st. Formen zeigen a_2r u. s. w., die schw. a_1r u. s. w.

√ $da_1r\acute{k}$:	$da_1d\acute{a}_2r\acute{k}$-	$da_1da_1r\acute{k}$-
	δέδορκα ;	*dadṛçús.*
√ bha_1ndh:	$bha_1bh\acute{a}_2ndh$-	bha_1bha_1ndh-
	πέπονθα ;	πεπαθ-υια.

c) Die Wurzel lautet mit Doppelconsonanz an, deren zweites Element ein Halbconsonaut ist; sie schliesst mit einfacher Consonanz. Es ist nur eine schw. Stammform möglich.

√ tra_1p:	ta_1tra_2p-	ta_1tra_1p
	τέτροφα ;	sk. **tatṛpús.*
√ $ghra_1bh$:	$gha_1ghr\acute{a}_2bh$-	gha_1ghra_1bh-
	altind. $jagr\acute{a}_2bha$;	*jagṛbhús.*

2) a^1-Wurzeln. Die Wurzeln lauten aus auf einfache oder doppelte Consonanz.

a) a^1-Wurzeln auf einfache Consonanz zeigen das Princip der Abstufung, das wir bei den a_1-Wurzeln fanden. In den starken Formen haben sie Steigerung a^2, in den schw. aber die schwache Vocalstufe a^1; es ist, da a^1 im Gegensatze zu a_1 nie schwinden kann, nur éine schw. Stammform möglich, sie steht bei vocalisch und bei consonantisch anlautendem Suffix. Dies das Princip der Bildung. Wir finden es im gr. und lat. wieder, aber vielfach gestört durch Uniformirungsbestrebungen, die bald die schw., bald die st. Stammform zu der das ganze Perfect beherrschenden gemacht haben. Im gr. stehen den Präsentien mit innerm α (= a^1) regelrecht Perfecta mit innerem η (= a^2) zur Seite; die schw. Stammform ist in den meisten Fällen gänzlich eliminirt und durch Neubildungen aus der st. Stammform ersetzt. κέκληγα < κεκλήγαμεν √ κλαγ; λέληθα < λελήθαμεν √ λαθ. Ebenso viel-

fach im lat. *cêpi* < *cêpimus* √ *cap*. Doch finden wir zahlreiche Spuren der Abstufung. Die schw. Vocalstufe der a^1-Reihe a_1 wird durch gr. *α* = lat. *a* reflectirt. Daher sollte im gr. zu einem Sg. Perf. *τεθηλα* (√ *θαλ*) der Plur. **τεθαλαμεν*, zu einem *σεσηρα* √ *σαρ* der Plur. *σεσαραμεν* lauten; die Plur.-Formen sind verdrängt durch *τεθηλαμεν*, *σεσηραμεν*, aber erhalten haben sich die Participia *τεθαλυια*, *σεσαρυια*; ebenso besteht neben *μεμηκα* ein *μεμακυια*, neben *λεληκα* ein *λελακυια*. Bei einigen Verben wurde die schw. Stammform auf das Perf. Med. beschränkt, während die st. Stammform das Perf. Act. ganz durchdrang: *λεληθα* : *λελασμαι*; *εἰληφα* : *λελαμμαι*.

Im lat. ist oft Uniformirung des Perfectvocals im Anschluss an die st. Stammform eingetreten: *(cecêpi =) cêpi* < *cêpimus*. Bei anderen Verben ging die Uniformirung von der schw. Stammform aus: *cecĭdimus* < *cecĭdi* (für ein verdrängtes *cêdi* = *cecê'di* √ *cad* fallen; *cecinimus* < *cecini* (für **cêni* = **cecêni*). *tetigimus* < *tetigi* für **têgi* = *tetê'gi*). *pango* hat sowohl die st. als auch die schw. Stammform durchflectirt *pêgi* (für *pepê'gi*) < *pêgimus*; *pepigimus* < *pepigi*. Das *i* der schw. Stammform steht für a^1 wie im Compositum, vgl. *occĭdo, effĭcio;* man sehe den ersten Satz von Leo Meyers fleissigem Aufsatz Bb. I, 144 ff.

Wir können auf Grund dieser Bemerkungen folgende idg. Stammformen für das Perf. ansetzen:

√ *ka¹p*: $ka^1k\acute{a}^2p$- ka_1ka^1p-.
√ *la¹k*: $la_1l\acute{a}^2k$- la_1la^1k-.

b) a^1-Wurzeln mit auslautender Doppelconsonanz, deren erstes Element ein Halbconsonant *i u r l m n* ist. Wir fanden oben das Gesetz, dass ein a^1 vor auslautender Doppelconsonanz nicht gesteigert werden kann. Wir haben desshalb nur eine Stammform für das ganze Prät. zu erwarten. Lat. *scando : scandi; lambo : lambi;* gr. *κεκλαγγα*; *λαμπω* : *λελαμπα*. *caedo : cecîdi, cecîdimus.*

B. Die Reduplicationssilbe.

Die europ. Sprachen haben als Reduplicationsvocal von *a*-Wurzeln im Perf. nach allgemeiner Annahme *e*. Das

Verner'sche Palatalgesetz beweist, dass im ar. auch ein hellgefärbtes *a* in der Reduplicationssilbe stand (vgl. jetzt Osthoff in den Morphol. Untersuch. p. 116 Anm.); da die Reduplicationssilbe im Perf. nach Ausweis des ind. ursprünglich stets unbetont war, so ist als idg. Reduplicationsvocal a_1 anzusetzen. Auffällig ist freilich, dass auch die a^1-Wurzeln a_1 in der Reduplicationssilbe zeigen: gr. *λελαμπα* √ *λαμπ; τεθηλα* √ *θαλ; λιληθα* √ *λαθ;* lat. *pepigi* √ *pag; cecidi* √ *cad; cecîdi* √ *cæd.* Wenn die bisherige Auffassung der Reduplication als Andeutung einer Wiederholung der Wurzelsilbe richtig ist — und daran lässt sich nicht zweifeln — so müssen wir a^1 in der Reduplication der a^1-Wurzeln erwarten wie a_1 in der Reduplication der a_1-Wurzeln. Es wird daher wohl nicht zu gewagt sein, wenn wir das a_1 der Reduplicationssilbe von a^1-Wurzeln als den zahlreicheren a_1-Wurzeln entlehnt bezeichnen; wir hätten hier einen uralten, bereits idg. Fall von Uniformirung des Reduplicationsvocals; gr. *λέληκα* setzt ein idg. $la_1lá^2ka^1$ voraus. Ob jemals a^1 in Reduplicationssilbe existirt hat oder ob nicht vielmehr von Haus aus alle Verba im Anschluss an die a_1-Wurzeln den Reduplicationsvocal a_1 erhielten, lässt sich wohl kaum noch entscheiden.

Eine weitere Frage über den Reduplicationsvocal knüpft sich an die a_1i- und a_1u-Wurzeln. Wir sahen, dass alles uns nöthigt sie als a_1-Wurzeln aufzufassen. Wir können daher auch bei ihnen a_1 in der Reduplicationssilbe erwarten. Die starken Perfectformen der a_1i und a_1u-Wurzeln haben $á_2i$ und $á_2u$; wie zum Präs. $vá_1rtâ$ der starke Perfectstamm $va_1vá_2rt$-lautet, so erwarten wir zu einem Präs. $bhá_1idâ$ 'ich beisse', einen starken Perfectstamm $bha_1bhá_2id$-, zu $bhá_1udhâ$ ein $bha_1bhá_2udh$-. Für den schw. Perfectstamm der a_1i und a_1u-Wurzeln, der inneres *i* und *u* enthält, können wir mit Sicherheit ein *i* und *u* als Vocal der Reduplicationsilbe vermuthen; so hätte einem starken Perfectstamm $bha_1bhá_2id$- ein schw. Stamm *bhibhid-*, dem st. $bha_1bhá_2udh$- ein schw. *bhubhudh-* gegenüber gestanden.

Diese gelegentlich geäusserte Vermuthung des Hrn. Prof. Hübschmann, dem ich mich anschliesse, wird gestützt durch die verschiedene Behandlungsweise, welche die perfectische

Reduplicationssilbe von a_1i- und a_1u-Wurzeln in den Einzelsprachen erfährt. Bisher nahm man vom ai. und z. Th. vom lat. ausgehend an, Formen wie sk. *riréca* seien ursprünglicher als gr. *λέλοιπα*. Jetzt stellt sich die Sache so: beide Formen sind gleich ursprünglich und gleich unursprünglich; das idg. hatte einen doppelten Typus der Reduplicationssilbe; im gr. und im ind. ist nur je ein Typus bewahrt und dieser hat sich über die ganze Flexion verbreitet.

Auch im lat. finden wir einen Typus erhalten, aber am Untergange des andern ist das Aussterben der zugehörigen Stammform Schuld; *didici, pupugi* zeigen in Stamm- und Reduplicationssilbe den alten schw. Typus.

Das altir. bildet nur von zwei *i*-Wurzeln redupl. Perfecta, *rir dedit* und *lil adhæsit;* Gdf. *ririe, lilie.* Diese Formen, die ich Windischs Aufsatz Kz. 23, 245 entnehme, sind hier desshalb wichtig, 'weil in keinem dieser beiden Perfecta eine Spur von Steigerung des Wurzelvocals zu erkennen ist'. Also auch hier besteht der schw. Typus der Reduplicationssilbe bei Formen der schw. Stammsilbe.*

Im germ. ist, um das gleich hier zu bemerken, das umgekehrte eingetreten: es erhielt sich die st. Form der Reduplication neben der st. Stammsilbe.

Zuletzt betrachte ich den Consonantismus der Reduplicationssilbe.

Durch alle Einzelsprachen geht das Gesetz, dass die Reduplicationssilbe nur mit einfacher Consonanz anlauten kann. Bis zu einem gewissen Grade verdient nur die Reduplication von a_1-Wurzeln mit einfach consonantischem Anlaut ihren Namen; bis zu einem gewissen Grade sage ich, weil auch bei diesen nicht die ganze Wurzel in die Reduplicationssilbe tritt, sondern nur ein Theil der Wurzel, so von $\sqrt{\ }$ *sa_1d* nur ein

* Was gegen obige Theorie sprechen könnte, wäre vielleicht nur der Umstand, dass in den beiden einzigen Fällen, wo ind. *u*-Wurzeln in der Perfectreduplication *a* haben, der Wurzelvocal nicht gesteigert, sondern gedehnt ist; die beiden *babhū'va* und *sasū'va* (Delbrück ai. V. p. 127) durchbrechen in ganz auffälliger Weise das ind. wie das idg. Princip der Reduplicationsbildung; sie harren noch der Erklärung.

sa_1 ; also $sa_1s\acute{a}_2d$-. Die Reduplication des Perfects, weit davon entfernt Wiederholung der Wurzelsilbe zu sein, deutet sie nur an. Das zeigt sich besonders bei den Verben mit anlautender Doppelconsonanz. Gr. *κεκλαγγα* √ *κλαγγ*; *κεκλοφα* √ *κλεπ*; *πεπνυμαι* √ *πνεϝ*; *τετροφα* √ *τρεφ*.

Auch im ind. gilt das Gesetz, dass die Reduplication nur das erste Element von anlautender Doppelconsonanz der Wurzel erhält. √ *kram* : *cakrāma*. √ *kšad* : *cakšāda*. √ *gṛbh* : *jagrābha*. √ *dru* : *dudrāva*. √ *çru* : *çuçrāva*. Allerdings ist Delbrück ai. V. p. 118 geneigt, auf Grund des epischen *bhrêmús* (√ *bhram*) eine Sprachperiode anzunehmen, in der die Reduplicationssilbe den ganzen Wurzelanlaut wiedergab. Wenn Delbrück aber glaubt, seine Annahme werde durch das kelt. germ. und lat. wahrscheinlich gemacht, so kann ich in diesen Sprachen nur eine Stütze für meine Annahme finden, dass bei Doppelconsonanz im Wurzelanlaut die Reduplication nur das erste Element zeigt. Wo die Reduplicationssilbe erhalten blieb, gilt das Gesetz ausnahmelos: es ist idg. Formen wie sk. *bhrêmús* können nicht den mindesten Anspruch auf Alterthümlichkeit machen. Und gäben wir auch eine idg. Grundform und Unform *bhrabhram-* zu, so liesse sich sk. *bhrêm-* nie daraus erklären; ihr müsste ein *babhṛm-* (resp. *brabhṛm-*) entsprechen. *bhrêmus* kann nichts als eine ganz späte Analogiebildung nach dem Muster der Verba mit einfachem Anlaut wie *sêdús* (√ *sad*) sein.* Im lat. finde ich nichts, was für Delbrücks Annahme sprechen könnte; *frêgi frêgimus* kann keine Stütze für sie sein, weil dem zugehörigen Präsens *a* (und nicht *e*) zukommt. Selbst wenn man zugäbe, dass lat. *frêgimus* mit got. *brêkum* identisch wäre, würde niemand eine ungeheuerliche Grundform *bhrabhrag-má* ansetzen können, weil aus dieser die germ. und lat. Form durchaus unerklärbar sind; ihre Reflexe müssten ein got. *brukum* und ein lat. *frĕgimus* sein. Dass das ir. Delbrücks Annahme in keiner Weise begünstigt, zeigt die Auseinandersetzung Windischs Kz. 23, 246 ff., der auch im Gegensatz zu Delbrück im sk. *bhrêmús* und lat. *frêgimus* und

* So eben hat sich Joh. Schmidt Kz. 24, 319 in demselben Sinne geäussert.

got. *brêkum* nur Analogiebildungen nach Formen wie sk. *sêdus,* lat. *sêderunt,* got. *sêtun* erblickt. Somit spricht alles dafür, dass bei Doppelconsonanz im Wurzelanlaut nur der 1. Consonant in der Reduplicationssilbe gesetzt wurde.

Eine Ausnahme erleidet die Regel: alle idg. Dialecte deuten mit mehr oder weniger Bestimmtheit darauf hin, dass Wurzeln, die mit *sk st* oder *sp* anlauten, ursprünglich den ganzen Anlaut *sk st sp* wiedergaben. Wir können dies aus der verschiedenen Behandlung schliessen, welche derartige Wurzeln in den einzelnen Dialecten erfahren. Im ind. wird in der Reduplication nur das explosive Element gesetzt, im zd. lautet die Reduplication stets mit *h* (= *s*) an, übereinstimmend im gr. mit dem Spirit. asp. = *s.* Im lat. erhält die Reduplication meist den vollen Anlaut, aber der Wurzelanlaut wird um den Zischlaut erleichtert (*ste-ti* für *ste-sti, spopondi* für *spospondi*). Das germ. endlich hat das Gesetz, das wir aus den übrigen Dialecten erschliessen können, treu bewahrt (vgl. got. *skaískáid; staístald*).

Wie erklärt sich diese augenscheinliche Ausnahme dem Gesetz gegenüber, dass die Reduplication nur mit einfacher Consonanz anlauten kann? Die Lautverbindung *sk st sp* hatte ursprünglich den Werth einfacher Consonanz; das lässt sich aus der idg. Grundsprache selbst nachweisen. Wurzeln mit dreifacher Consonanz im Anlaut sind unmöglich; Wurzeln wie *trna-* oder *trya-, tnva-* sind undenkbar. Aber Wurzeln mit *skr-* *spr-, str-* im Anlaut sind sehr häufig. Noch ein zweiter Punkt lässt sich anführen: a_1i und a_1u-Wurzeln können im Auslaut stets nur einfache Consonanz haben; eine Wurzel auf -a_1imbh ist ebenso undenkbar, als eine $\sqrt{}$ auf a_1urk. Dagegen sind Wurzeln auf -a_1isk oder a_1ust u. s. w. in einzelnen Dialecten nicht selten. Somit deuten alle Thatsachen der idg. Wurzelbildung darauf hin, dass *sk st sp* immer nur den Lautwerth einfacher Consonanten gehabt haben müssen. Dass die Lehre von der Allitteration im germ. hier von Bedeutung ist, sieht jeder. Ich glaube demnach berechtigt zu sein, in der Folge die Verbindungen *sk st sp* als unechte Doppelconsonanz zu bezeichnen und den Namen echte Doppelconsonanz auf die Verbindung von Halbconsonanten mit Geräuschlauten zu

beschränken. Das Gesetz für die Reduplication lautet, wenn ich diese Terminologie anwende: Wurzeln mit anlautender unechter Doppelconsonanz setzen in der Reduplication die unechte Doppelconsonanz; Wurzeln mit echter Doppelconsonanz im Anlaut haben in der Reduplication das erste Element.*

Die Resultate unserer Untersuchung über die Bildung der Perfectréduplication lassen sich an folgenden Paradigmen veranschaulichen.

1) $\sqrt{\ }$ sa_1d : $sa_1s\acute{a}_2d$-; sa_1sa_1d-.
2) $\sqrt{\ }$ sa_1rp : $sa_1s\acute{a}_2rp$-; sa_1sa_1rp-.
3) $\sqrt{\ }$ bha_1ndh : $bha_1bh\acute{a}_2ndh$-; bha_1bha_1ndh-.
4) $\sqrt{\ }$ bha_1id : $bha_1bh\acute{a}_2id$-; $bhibhid$-.
5) $\sqrt{\ }$ bha_1udh : $bha_1bh\acute{a}_2udh$-; $bhubhudh$-.
6) $\sqrt{\ }$ $\underset{.}{k}a^1p$: $ka_1k\acute{a}^2p$-; ka_1ka^1p-.
7) $\sqrt{\ }$ pa^1nk : $pa_1p\acute{a}^1nk$-; pa_1pa^1nk-.
8) $\sqrt{\ }$ $\underset{.}{k}la_1p$: $ka_1kl\acute{a}_2p$-; ka_1kla_1p-.
9) $\sqrt{\ }$ sma_1r : $sa_1sm\acute{a}_2r$-; sa_1sma_1r-.
10) $\sqrt{\ }$ sta_1igh : $sta_1st\acute{a}_2igh$-; $stistigh$-.

---

§ 2.

LEHRE VON DER PRÄTERITALEN STAMMBILDUNG IM GERMANISCHEN.

Es sind z. Th. sichere und unantastbare Gesetze, die in § 1. für die älteste Perfectbildung des idg. gefunden wurden. Das ursprüngliche Princip der Stammbildung, das Princip der Abstufung, hat sich am reinsten und klarsten im germ. erhalten; in den übrigen idg. Dialecten liegt es freilich auch deutlich am Tage. Aber die germ. Grammatik hat mehr als die der übrigen idg. Dialecte das Wesen der Abstufung oder deutlicher gesagt des Ablauts zu ergründen gesucht. Grade der Verbalablaut lud zu stets neuer Betrachtung ein. Heute ruht das Problem der Entstehung des Ablauts noch für einige Zeit. Alles bemüht sich den Ablaut als idg. zu erweisen und die Gesetze des nominalen und verbalen Ablautes aufzufinden.

* Dasselbe Gesetz gilt auch für die Bildung der Reduplication bei reduplicirten Präsensstämmen; nur der Vocal der Präs.-Reduplication hat Eigenthümlichkeiten.

Wenn wir die letzteren kennen, wird jene alte Frage der germ. Grammatik von neuem der Behandlung unterzogen werden müssen; so viel aber steht fest: die Frage hat aufgehört der germ. Grammatik anzugehören; es ist vielmehr ein idg. Problem, gehört also in eine historische Grammatik der idg. Grundsprache. Am Verbalablaut hatte sich die Lehre der germ. Grammatik vom Ablaut ausgebildet: in der Tempusbildung erhielt sich das ererbte Princip am reinsten.

1) Die Perfectbildung der a_1-Wurzeln im germ. stimmt genau zu den oben aufgestellten Paradigmen. Ueber die Wurzeln mit auslautender Doppelconsonanz, deren 1. Element ein Halbconsonant *(r m n l i u)* ist, lässt sich nach allem, was bereits darüber geschrieben ist, nichts neues mehr beibringen. Die starke und schwache Stammformen ihrer Prät. decken sich mit den idg., von denen sie sich nur durch den Schwund der Reduplication entfernt haben. Seit der Entdeckung der urgerm. Accentuation wissen wir, dass das germ. zu den wenigen idg. Sprachen gehört, welche die idg. Betonung der beiden Stammformen so treu bewahrt haben wie die Stammformen selbst.

Prät. *várþa*, Plur. *vordumé* (zu Präs. *vérþô* = ich werde), beruhen auf unverschobenem *várta, vortmé* für *vevárta, vevortmé* = idg. $va_1v\acute{a}_2rta^1$, $va_1va_1rtm\acute{a}_1$.

fánþa, fundumé sind Reflexe älterer *pánta, puntmé* für *pepánta, pepuntmé* = idg. $pa_1p\acute{a}_2nta^1$, $pa_1pa_1ntm\acute{a}_1$.

snáiþa, snidumé (zu *snî'þô* schneide) lauteten vor der Lautverschiebung *snáita snitmé* = *sesnáita, sisnitmé*, idg. $sa_1sn\acute{a}_2ita^1$, *sisnitmá*.

Germ. *láusa, luzumé* (zu *fra-léusô* verlieren) = *láusa, lusmé* für *leláusa, lulusmé* = idg. $la_1l\acute{a}_2usa^1$, $lulusm\acute{a}_1$.

2) Ich halte es für unnöthig die Gesetzmässigkeit des Ablautes an weiteren Beispielen zu zeigen und gehe gleich über zur Präteritalbildung von a_1-Wurzeln mit einfacher Consonanz im An- und Auslaut. Wir sahen oben, dass a_1-Wurzeln mit einfach-consonantischem An- und Auslaut im idg. einen dreifachen Stamm haben; neben dem st. Stamm zeigen sich zwei Formen des schw. Stammes; die eine erscheint vor consonantisch anlautendem, die andre vor vocalisch anlautendem Suffix;

jene Form hat den Wurzelvocal den Gesetzen der Abstufung nach als a_1 erhalten, bei dieser ist er gänzlich geschwunden. Aus dem germ. lassen sich noch beide Formen des schw. Stammes nachweisen.

Derjenige schw. Typus, der vor vocalisch anlautendem Suffix erscheint und durch Schwund des Wurzelvocals charakterisirt ist, herrscht im germ. fast ausschliesslich. Freilich hat derselbe eine neue Gestalt angenommen. Aus dem syncopirten Typus — so kann man füglich den schw. Typus bezeichnen, der vor vocalisch anlautendem Suffix erscheint — entwickelte sich im germ. wie im ind. und lat. ein *ê*-Typus. Daran hat man längst nicht gezweifelt, dass die Entstehung des *ê*-Typus der Entwicklung der einzelnen Dialecte angehört. Neustens hat man sich vielfach um die Erklärung des räthselhaften *ê*-Typus im ai. bemüht. Wir wissen jetzt nach der bündigen und überzeugenden Darstellung von Hübschmann Kz. 24, p. 409, dass nur in wenigen Fällen im ai. eine strenglautliche Erklärung des *ê*-Typus möglich ist und dass derselbe durch Uebertragung von diesen Fällen aus erklärt werden muss, wo eine rein lautliche Erklärung unmöglich. Wer Hübschmanns Nachweis anerkennt, wird für das germ. dieselbe Methode anwenden müssen um der Entstehung des *ê (â)*-Typus in unsrer Sprache auf die Spur zu kommen. Es ergibt sich also die Frage: wo kann der *ê (â)*-Typus lautgesetzlich aus dem syncopirten Typus entstanden sein? In *sêdús* haben wir im ind. die lautgerechte Entwicklung eines alten *s$a_1$zd$á_1$nt*; got. *sêtun* kann lautgesetzlich weder aus *sestúnþ* noch aus unverschobenem *sezdúnt* (= idg. sa_1*zd$á_1$nt,* sk. *sêdús)* erklärt werden; die Lautgruppe *zd* war im urgerm. nicht anstössig (vgl. *azda-s* Ast, gr. *ὄζος*; *nezdám* Nest, idg. *nizdám)*; nach der Lautverschiebung wurde *zd* zu *st,* und diese Consonantenverbindung ist im germ. durchaus beliebt. Ein anderes Beispiel: germ. *têrúnþ* (zu *têrô* zerre) beruht auf einem syncopirten Typus *tetrúnþ,* unverschobenem *dedrúnt;* kann *-etr-* oder unverschobenes *-edr-* zu *êr-* werden? die Lautverbindung *tr (dr)* ist im germ. so beliebt (vgl. *bitrás* bitter, *snotrás* klug, *hlûtrás* lauter u. s. w.), dass lautgesetzlich aus einem *tetrúnþ* nie ein *têrúnþ* entstehen

konnte. Germ. *bêrúnþ* kann ebensowenig auf lautlichem Wege aus *bebrúnþ* erklärt werden; *ebr* hätte bleiben müssen; ich sehe wenigstens nicht, womit Joh. Schmidt seine Behauptung wird beweisen können, dass *bêrum* lautgesetzlich aus *bebrum* entstanden sei (Voc. II, 445). Aber auch *nêmun* kann nicht wie ebendort behauptet wird auf *nenmúnþ* lautgesetzlich entstanden sein. Gegen Nasale ist das germ. nur in einem Falle unduldsam, nur bei folgendem *h;* in allen übrigen Fällen bleibt der Nasal unangetastet. Joh. Schmidt scheint noch an einer Voc. I, 44 vorgetragenen Theorie festzuhalten, wonach das *ê* von got. *têkan*, *flêkan, slêpan, rêdan* für *an* stehen soll.* Diese Theorie ist unhaltbar. Zunächst ist *flêkan* zu streichen; das Verb ist mit Bezzenberger als *flôkan* anzusetzen; vgl. weiter unten. Got. *têkan,* lässt sich mit lat. *tangere* nicht identificiren; got. *têkan* wird mit an. *taka* auf einer $\sqrt{}$ *dag* beruhen; vgl. unten. Und für *slêpan* und *rêdan* kann durch das, was Joh. Schmidt beibringt, Entstehung aus *slampan* oder *slempan, randan* oder *rendan* nicht als erwiesen angesehen werden. Ja es weisen alle Thatsachen des germ. darauf hin, dass ursprüngliche Nasalirung im germ. durchaus unanstössig war: *finþô* und *gangô, brinnô* und *bannô, þinsô* und *fánhô* (später *făhô, fâhô)* erweisen, dass weder *i (= e)* noch *a* + Nasal zu *ê* übergehen konnten. Es lässt sich also auch germ. *nêmúnþ* nicht aus *nenmúnþ* erklären. Mir sind nur zwei Fälle bekannt, in denen man an ein aus altem *e* durch Ersatzdehnung entstandenes *ê (â)* denken könnte; aber beide Fälle harren noch einer genauen Untersuchung. Germ. *mênân (mânân)* schw. Masc. = Mond scheint auf einem alten Stamme *mens-* zu beruhen; aber das Verhältnis beider ist dunkel. An. *vár* scheint mit lat. *vêr* auf einen alten Stamm *vesr-* zurückzugehen; doch fehlt jeder nähere Anhalt, da die übrigen germ. Dialecte versagen. Auch glaube ich, dass selbst wenn sich herausstellen würde, dass das *ê (â)* beider Nomina wirklich auf Ersatzdehnung beruht, wir dem Problem der Entstehung des *ê*-Typus aus dem syncopirten Typus im

* Von ahd. *zâhi* = *tenax* wird ib. dasselbe behauptet; aber wer führt den Beweis, dass seinem *â* ein got. *ê* und nicht ein got. *á* (vgl. ahd. *fâhan* = got. *fahan*) entsprochen hat?

Prät. des germ. damit doch nicht näher rücken. Vielleicht empfiehlt sich manchem folgende Erklärung, die ich selber nur unter allem Vorbehalt mittheile, weil ich sie nur durch zu geringes Material stützen kann. Das Prät. der Basis *et* = essen (Präs. *étô)* lautete *áta, êtumé.* Ich glaube, dass wir in *êtumé* einen Fall eines berechtigten *ê* haben; ursprüngliches a_1 a_1*dmé* musste natürlich schon im idg. zu *âtmé* (mit hell gefärbtem *â)* contrahirt werden und daher haben sowohl lat. *êdimus** als auch germ. *êtumé* vollberechtigten Anlaut. Dies ist aber auch der einzige mir bekannte Fall eines lautgesetzlichen *ê (â).* Man könnte noch an folgenden vorhistorischen Fall denken. Das Prät. der √ a_1s 'sein' wird urprünglich im germ. so gut vorhanden gewesen sein wie im ind.; die Formen müssen *ása*, Plur. *êzumé* gelautet haben. Dann hätten wir zwei urgerm. Fälle von berechtigtem *ê*, *êdmé* und *êsmé* (später *êtumé, êzumé);* und wenn man bedenkt, wie leicht das Perf. der √ a_1s, weil so häufig gebraucht, der Ausgangspunkt einer Analogiebildung im urgerm. gewesen sein kann, so wird mancher geneigt sein, das *ê (â)* von *bêrúnþ* (für *bhebhrúnt)* u. s. w. aus jenen beiden Formen übertragen sein zu lassen. Soviel steht fest, dass dem nach Einheitlichkeit der Formen strebenden Sprachgefühl des germ. der syncopirte Typus, welcher jeder einzelnen schw. Präteritalform eine eigenartige Gestalt verleiht**, auf die Dauer unerträglich sein musste. Aber es fragt sich, ob jene beiden Formen als Ausgangspunkt der Uebertragung genügen. Ohne die Annahme von Uebertragungen — das wird jeder zugeben — lassen sich Formen wie *sêtúnþ* = sassen nicht erklären.

---

* Im lat. ist wahrscheinlich auch *sêdimus* rein lautlich aus *sezdimús* zu erklären; *ezd* wurde zu *êd* wie *izd* zu *îd* in *nîdus* = idg. *nizdá-s.* — Ich erinnere nebenbei daran, dass ich mit meiner obigen Hypothese über das germ. einen Weg einschlage, vor dem Holtzmann Abl. 55 und Germ. 9, 184 ausdrücklich, aber mit unzureichendem Grunde, gewarnt hat.

** Die mit *j* anlautenden Verbalbasen hätten z. B. bei streng lautlicher Entwicklung *ê* = ind. *ê* als synkopirten Typus haben müssen. √ ya_1s erfordert einem ya_1ys- = ind. *yêš-* gegenüber ein germ. *yîz-;* dafür erscheint nach dem ahd. ein *yêz-* unter dem Einfluss von *bêrsêd-* u. s. w.

Soviel über den syncopirten Typus. Ich komme jetzt
demjenigen schw. Typus, der im idg. vor consonantisch anl
tendem Suffix erscheint. Er ist in den meisten Fällen verdrän
durch den *ê*-Typus; denn ind. *babhṛmá* sollte im urgerm. *b*
bhormé = *borumé* entsprechen und einem idg. $sa_1sa_1dmá_1$ müs
germ. *sesĕdmé* resp. *sĕtumé* antworten. Von beiden finden w
keine Spuren. Wir können annehmen, dass die Uniformiru
der schw. Präteritalformen im Anschluss an den syncopirt
resp. *ê*-Typus einer ziemlich frühen Sprachperiode angehör

Wir haben nur in den schw. Formen der Prät.-Pr
diejenige schwache Stammform des idg. erhalten, die ursprün
lich vor consonantisch anlautendem Suffix erscheint. Ger
skulum = *skolmé* kann nur einer Sprachperiode angehör
in welcher das germ. noch die beiden aus der idg. Gru
sprache geerbten schw. Stammformen besass; *skolmé* für eig
skeskolmé wäre idg. $ska_1ska_1lmá_1$. Die Periode, in der *skol*
entstand, muss also noch jene eben angesetzten *bhebhorn*
sesedmé besessen haben. Dasselbe gilt von germ. *munum*
monmé, memonmé, das auf eine Grundform $ma_1ma_1nmá$, zurü
zuführen und daher mit gr. μεμαμεν zu identificiren ist. I
beiden Prät.-Präs. ist der schw. Typus, der in der 1. Pers. Pl
erscheint, permanent geworden; der syncopirte Typus, der
der 3. Plur. stehen sollte, ist durch jenen Typus verdrängt. Si
die gemeingerm. *skolmé* und *monmé* auf diese Weise zweifel
als alterthümliche Sprachreste aufzufassen, so bleiben bei a
dern Prät.-Präs. einige Bedenken.

Zunächst handelt es sich um die schw. Form zum S
maga 'ich kann'. Im got. finden wir *magum,* im hd. *mag*
und *mugum,* im as. *mugun*, im ae. *magon* und im a
megum. Welche von den drei Formen *mugum*, *magu*
megum ist als germ. anzusetzen? Wenn uns der
Grunde liegende Wurzelvocal bekannt wäre, könnte die E
scheidung nicht schwer sein. Wahrscheinlich müssen w
da begrifflich wie lautlich durchaus unzweifelhafte Angehöri
des Prät.-Präs. in den verwandten Sprachen fehlen, vom S
mága ausgehen und eine $\sqrt{\ }$ ma_1gh ansetzen. Zu die
Wurzel aber könnte die 1. Plur. Perf. ursprünglich ni
anders als idg. $ma_1ma_1ghmé$ = germ. *meghmé* = *megum* g

lautet haben; augenscheinlich wäre das an. *megum* dieser Grundform gleich. Die Formen der übrigen Dialecte wären leicht begreiflich: sie wären zu erklären aus einem Bestreben der Sprache, den sonst nicht auftretenden Ablaut *a : ĕ (mága mĕgmé)* in den geläufigeren Ablaut *a : o (skála, skolumé)* umzusetzen oder durch Uniformirung in *a : a* umzuwandeln. Zeigt das got. bei *mag : magum* die letzte Art der Neubildung, so scheint die erstere bei *nah** vorhanden gewesen zu sein; nach dem Part. *nauhts* zu schliessen bestand ein Plur. **nauhum* = ae. *nugon*, der mit ahd. *mugum : mag* auf einer Stufe stehen würde. Auch hier wäre ein germ. *negumé* (= got. *nigum* oder *naíhum)* das regelmässige. Die zugehörige Wurzel na_1k** ist aus allen idg. Sprachen bekannt; vgl. Curtius Grdz. [4]309. Dass sich im germ. neben dem Ablaut *a : o* auch ein Ablaut *a : ô* findet (germ. *ganôgas* u. s. w.) ist von keinem Belang; wir haben hier ein sicheres Beispiel des Uebergangs einer a_1-Wurzel unter die a^1-Wurzeln; der Vorgang ist leicht zu begreifen.

Die bisherigen Auseinandersetzungen bezogen sich auf die a_1-Wurzeln mit einfacher Consonanz im An- und Auslaut. Wir sahen, dass das germ. beide Stammformen theilweise recht deutlich gewahrt hat. Als Formen von unanfechtbarer Alterthümlichkeit sind *êtum (ētumé)* und *skolum*

---

* Dem entsprechenden *neah* des ae. gibt man oft diphthongisches *ea*. Das got. *nah* (Part. *nauhts)* zeigt, dass *neqh nugon* wohl denkbar wäre; ae. *neqh : nugon* = hd. *mag : mugum ;* ae. *nohte* wie ahd. und as. *mohta*. Doch könnte man im ae. von Plur. *nugon* aus ein Sg. *neah* mit diphtongischem *ea* gebildet sein nach Analogie von *deag : dugon* = germ. *daug dugum*.

** Ich kann mich nicht entschliessen, neben na_1k eine $\sqrt{}$ na_1nk gelten zu lassen. $\sqrt{}$ *νεκ* erscheint im gr. stets mit prothetischem Vocal; ohne inneren Nasal ist gr. *ποδ-η-νεκ-ής, δι-η-νεκής*. *ἤνεγκον* fasse ich als redupl. Aor. mit synkopirtem Wurzelvocal für *ἠ-νενεκον*; die eigentliche Form *ἐ-νεγκον* verhält sich zu $\sqrt{}$ *νεκ* wie *ἔπεφνον* zu $\sqrt{}$ *φεν* oder wie *ἔτετμον* zu $\sqrt{}$ *τεμ*. Dasselbe gilt von gr. *ἤνεγκα*. Man setzt im ind. verschiedene Wurzeln mit innerem Nasal an; sobald die Wurzel mit Nasal anlautet, liegt sehr oft der Verdacht nahe, dass das Präs. Reduplication gehabt hat und nachher von der Präs.-Formel *nanx-* aus (zu $\sqrt{}$ na_1x) eine $\sqrt{}$ *nanx* erschlossen wurde.

(skolumé) besonders hervorzuheben; in jenem haben wir vielleicht einen Ausgangspunkt für den germ. *ê*-Typus zu sehen; in diesem erkennt man leicht eine Form, die den schw. Stamm repräsentirt, wie er ursprünglich stets bei consonantisch anlautendem Personalsuffix galt. Die Bemerkungen, die sich auf Verben beziehen, deren Wurzel mit einfacher Consonanz an- und auslautet, gelten auch den Verben, deren Wurzeln mit unechter Doppelconsonanz an- und auslautet; das versteht sich nach den obigen Auseinandersetzungen von selbst.

Es bleiben jetzt nur noch die Verben mit echter Doppelconsonanz im Anlaut zu besprechen. Ich habe oben schon angedeutet, dass ich mit meiner Auffassung von germ. *brêkumé* nicht allein stehe. Wir sahen dort, dass es unmöglich ist *brêkumé* irgendwie lautgesetzlich zu erklären; ein idg. *bhrabhragmá* hätte durch $bhra_1bhra_1gmé$ hindurch zu urgerm. *brŏkum* werden müssen, und von einer solchen Form verlautet nichts. *brêkum* kann eben nur durch das Fortwuchern und Umsichgreifen des alten, ursprünglich sicher auf nur wenige Verba beschränkten *ê*-Typus erklärt werden: *braka brêkumé* bildete sich nach *sáta sêtumé, bára bêrumé,* die den *ê*-Typus ihrerseits auch selber nur durch Uebertragung haben können. Dasselbe gilt von germ. *vrêkumé* (zu *vrékô), drêpumé* (zu *drépâ), trêdumé* (zu *trodŏ).* Hier entsteht die Frage, ob das germ. keine Reste der alten Bildung mehr erhalten hat. Allerdings finden sich solche, aber sie wurden bis jetzt anders erklärt. Es sind lauter Verben, deren Basis mit unechter Doppelconsonanz schliesst. Indem man bisher echte und unechte Doppelconsonanz nicht auseinander hielt, stellte man Verba wie *þréskô, vrésqô, gnéstô, bréstô* ohne Bedenken zur Ablautsreihe *bindô.* Es versteht sich von selbst, dass der Vocal der Participia durchaus irrelevant für den Classencharakter ist. Zur Ablautsreihe *bérô* gehörten ursprünglich einige Participia mit innerem *ŏ*, das bisher gänzlich missverstanden wurden. *brokanás, vrokanás, trodanás, dropanás, flohtanás* sind aber Bildungen von unzweifelhaft urgerm. Gepräge, vgl. p. 39. Der innere Vocal dieser Participia verdankt seine Entstehung der vorausgehenden Liquida. Dasselbe gilt, wie wir eben daselbst sahen, von den Part. *brostanás*

þroskanás, *vrosqanás* (zu *bréstô þréskô vrésqô)*; sie verdanken ihr *ŏ* nicht der — nur scheinbaren — Doppelconsonanz im Auslaut der Verbalbasis, sondern der vorhergehenden Liquida. Wenn aber die unechte Doppelconsonanz mit einfacher Consonanz gleichwerthig ist, so müsste man nach Analogie von *brêkumé, sprêkumé, drêpumé* auch bei Verben mit auslautender unechter Doppelconsonanz in der schw. Präteritalform den *ê*-Typus erwarten. Das Thatsächliche über diese Verben, soweit die Formen belegt und nicht im Einzelleben eines Dialectes durch dessen specielle Lauteigenthümlichkeiten irrelevant geworden sind, ist dies:

gnéstô: an. Prät. *gnast gnustum.*

bréstô: an. as. ahd. *brast brustum;* ahd. auch *brâstum.*

þréskô: ahd. *drask druskum.*

Wir können nach diesen Belegen den Satz aufstellen, dass der *ê*-Typus im urgerm. die Verben mit unechter Doppelconsonanz im Auslaut noch nicht ergriffen hat. Während für altes *bebrokmé (bhebhrogmé)* ein *brêkumé*, für *spesprokmé* ein *sprêkumé* nach Analogie von *sêtumé* u. s. w. eintrat, dauert altes *bebrostmé* weiter fort. Wir haben also in den Präteritalstämmen *brost-, gnost-, þrosk-* nicht sowohl Bildungen wie *bundumé, vordumé* u. s. w., sondern vielmehr Reste des alten schw. Typus, der ursprünglich bei Verben wie *brékô sprékô* u. s. w. vorhanden gewesen sein muss.

Fassen wir die Resultate über die Bildung des schw. Präteritalstammes bei den Verben der Ablautsreihe *bérô* zusammen, so ergeben sich folgende Gesichtspunkte.

Der aus der Grundsprache geerbte doppelte Typus des schw. Präteritalstammes dauerte in der ältesten Periode des germ. lebendig fort. Derjenige Typus, welcher ursprünglich vor consonantisch anlautendem Suffix berechtigt war, hat sich nur bei den Prät.-Präs. *(skal man mag nah)* erhalten und zwar über die ganze schw. Präteritalform verallgemeinert. Der syncopirte Typus wurde nach der Entstehung der Prät.-Präs. durch den räthselhaften *ê*-Typus ersetzt und dieser beherrschte dann den schw. Präteritalstamm mit Verdrängung des Typus, der vor consonantisch anlautendem Suffix bestand. Die Verba mit anlautender Doppelconsonanz, deren zweites Element Nasal

oder Liquida war, bildeten ursprünglich eine Ablautsklasse für sich; sie hatten nur eine schw. Präteritalform; der Vocal derselben *(ŏ)* stimmte überein mit dem entsprechenden Ablautsvocal der Reihe *bindô*. Die Präteritalbildung derselben gerieth noch in vorhistorischer Zeit in Unordnung, indem einzelne Verba in die Analogie der Ablautsreihe *bérô* übertraten. Zuletzt blieben nur noch die Verba mit unechter Doppelconsonanz im Wurzelauslaut in der alten Classe; sie behielten ihre Bildung bei, doch auch hier nicht ohne Schwanken nach dem *ê*-Typus.

3) Es bleibt noch die präteritale Stammbildung der a^1-Wurzeln im germ. zu untersuchen. Die Erklärung, die hier im Anschluss an die oben aufgestellten idg. Paradigmata gegeben wird, hängt mit den Untersuchungen über den Vocalismus so eng zusammen, dass derjenige, welcher sie verwirft, zuerst ihre Grundlage, das im 1. Kapitel entworfene System des Vocalismus, widerlegen muss. Aus demselben Grunde halte ich es für unnöthig mich hier in eine Polemik anderer Auffassungen einzulassen. Ich behandle zunächst die ablautenden a^1-Wurzeln.

a) Die Ablautsreihe *ákô* unterscheidet sich von den Reihen *bérô* und *bindô* durch den Mangel der Stammabstufung im Präteritum. *bára : bêrumé* und *bánda : bundumé* stehen sich streng gegenüber; *ŏka ôkumé* sind ohne Ablaut. Mit derselben Gewissheit, mit der man jene Abstufung heute allgemein als uraltes Erbgut ansieht, hat man das Fehlen derselben bei *ŏka ôkumé* für unursprünglich zu halten. Das Princip der Abstufung durchdringt die ganze Perfectbildung des idg. und für die a^1-Wurzeln wird sie, wie wir oben sahen, durch das gr. und lat. erwiesen. Dem germ., das die verbale Stammabstufung sonst weit treuer erhalten und geschützt hat als andere idg. Dialecte, ist sie hier völlig fremd. Wie hat man sich dies zu erklären?

Zu $\sqrt{\ }$ *ḳa¹p* lässt sich nach den obigen Bemerkungen folgende präteritale Stammbildung construiren: *ka¹ká²p-* als st., *ka₁ka¹p-* als schw. Stammform; jenem sollte germ. *hehŏ̃f-*, diesem *hehab-*, resp. *hŏ̃f-*, *hab-* entsprechen; wir finden *hŏ̃f-* und *hôb-*.

Dem germ. Sprachgefühl drängte das Princip der Abstufung bei den a_1-Verben das Vorurtheil auf, als wäre eine

strenge Sonderung des ganzen Prät. gegen das Präs. zur Tempuscharakteristik nothwendig: *bérô* unterschied sich in der Formation der Wurzelsilbe nicht allein von *bára (= bhebhára)*, sondern auch von *bêrumé; bindô* wich von *bundumé* so scharf wie von *bánda* ab; vgl. auch *bítô* gegenüber *báita, bitumé; béudô* gegenüber *báuda budumé*. Dieser Unterschied des Präs. gegen das ganze Prät. wurde Princip der Tempusbildung. Ein Plur. *habumé* (zum Sg. *hõfa)* konnte sich wegen der Uebereinstimmung des inneren Vocals mit dem Präs.-Vocal nicht halten; die Sprache sondert das Prät. dadurch vom Präs. ab, dass die st. Stammform an die Stelle der angeerbten schw. Stammform eindrang. Ist diese Erklärung richtig, so scheint sich zu ergeben, dass die Uniformirung von *hõfa habumé* zu *hõfa hôbumé* erst mit dem Schwunde der Reduplication eingetreten sein kann. Doch fehlt es an weiteren Beweispunkten für diese Chronologisirung. Wir hatten oben bei der Untersuchung über die Ablautsreihe *bérô* einen bedeutenden Anhalt für die Chronologie an den aller Wahrscheinlichkeit nach einer sehr frühen Sprachperiode entstammenden Prät.-Präsentien. Für die *a*¹-Wurzeln fehlt uns ein solcher Anhalt; denn das einzige gemeingerm. *mõta môtumé* könnte sehr wohl auf einer späten Uniformirung für älteres und echtes *mõta matumé* beruhen; und got. *ôg ôgum* beweist für das germ. ebensowenig als got. *mag magum*.

Folgende Verba des germ. sind nach Ausweis der verwandten Sprachen mit Bestimmtheit auf *a*¹-Wurzeln zurückzuführen:

1) *ákô* trage, gr. ἄγω, lat. *ago*. √ *a¹ǵ*.
2) *álô* nähre, lat. *alo*. √ *a¹l*.
3) *ánô* hauche, gr. ἄνεμος, lat. *animus*. √ *a¹n*.
4) *ágô* erschreche, gr. ἄχος. √ *a¹gh*.
5) *háfjo* = lat. *capio*. √ *ka¹p*.
6) *sáfjô* = lat. *sapio*. √ *sa¹p*.
7) *láhô* tadle, gr. √ λακ in λάσκω. √ *la¹k*.
8) *lápô* lecke, lat. *lambo*. √ *la¹b?*
9) *rafô* = lat. *rapio*. √ *ra¹p*.
10) *skábô* = lat. *scabere*. √ *ska¹bh*.
11) *vádô* waten vgl. lat. *vădum*. √ *va¹dh*.

12) *skákô* schüttle, Kz. 23, 214. √ *ska¹g*.
13) *dábô*, Fick VII, 144; Bb. II, 198. √ *dha¹bh*.
14) *skapjô* = gr. σκαπτω. √ *ska¹ph*.
15) *drábô* haue, Fick Bb. II, 199. √ *dhra¹bh*.
16) *stápjô* schreite, Fick VII, 345. √ *sta¹ph*.
17) *hnábô* schneide; gr. √ κναφ-.
18) *standõ (?)* stehe; √ *sta¹t?*

In der Ablautsreihe *ákô* sind eine Reihe Verba, denen a_1-Wurzeln zu Grunde liegen; der Uebergang aus der einen Reihe in die andere vollzog sich vom Präs. aus, das unten seine Erklärung finden wird.

Die übrigen Classen ablautender *a*¹-Wurzeln gehören zu den redupl. V. Ihr Präsens hat nicht starke Vocalstufe, sondern Dehnung; daher erhielt sich ihre Präteritalreduplication.

Aufschluss über die präteritale Stammbildung bei redupl. V. gibt uns nur das got., da die übrigen Dialecte die ursprünglich zweisilbigen Stämme fast durchweg in einsilbige umgewandelt haben. Wir wissen daher von manchen redupl. Verben nicht, wie ihr Prät. im urgerm. gelautet haben könnte. Natürlich bezieht sich diese Bemerkung nur auf solche Verba, bei denen Ablaut möglich war. Und wenn wir dem got. in so vielen Fällen auch trotz seiner hohen Alterthümlichkeit hinsichtlich der Bestimmung der germ. Grundformen nur die geringste Bedeutung von allen Dialecten beimessen dürfen, so hat es uns doch zweifellos in der präteritalen Stammbildung der Verba mit präsentischem *ê* das urgerm. Princip bewahrt. Got. *saísô* beruht auf einer √ *sa*¹ (vgl. lat. *sa-tus*); germ. *sésôa* steht daher ebenso fest wie etwa germ. *õna* ich habe gehaucht (got. *ôn*) zu √ *a¹n* (gr. ἄνεμος). Wie aber wird die Grundform des ae. *cneow* (zu *cnâwan*) sein? Der Präsensvocal des germ. *knãjô* wird dem gr. γιγνώσκω zu Folge kaum als Vocal der *a*¹-Reihe gelten dürfen; daher ist die Frage berechtigt, ob ae. *cneov* auf *kéknôa* und nicht vielmehr auf *kéknêa* beruht.

Wir können also nicht immer die germ. Grundformen der redupl. Prät. sicher construiren, sobald das got. versagt.

Zu got. *lêta* lautet das Prät. *laílôt*, dessen innerer Vocal

unbedingt germ. sein muss, da wir durch nichts zur Annahme einer spontanen Vocalfärbung resp. Steigerung für das got. genöthigt werden. Das Verhältnis von *saislêp* zu *slêpa* bleibt allerdings dunkel; vielleicht war der Präsensvocal nicht *â*[1], sondern Vocal der a_1-Reihe, dann könnte die Anomalie nur eine scheinbare sein. Man wird aber durch Formen wie *saislêp* aufmerksam, dass es voreilig wäre redupl. Prät. der aussergot. Dialecte zu Präs. mit *â (ê)* ohne weiteres mit *ô* anzusetzen, sobald eine entsprechende Form des got. fehlt: ae. *dreọrd* (zu *drǣdan)* kann an und für sich ebenso gut auf *dédrôda* als auf *dédrêda* beruhen. Präs. mit innerem *ô* können im Prät. wohl nur den Präsensvocal gehabt haben; eine Steigerung von *ô* ist undenkbar; aus dem got. sind nur *hvaihvôp* und *faiflôk* (zu *hvôpa* und **flôka)* belegt.

Die präteritale Abstufung ist den redupl.-abl. V. in Uebereinstimmung mit den bloss ablautenden Verben der Reihe *âkô* fremd. Die Theorie, die eben für den Mangel des Ablauts in *õka ôkumé* aufgestellt ist, bedarf hier der Nachprüfung. Ich sprach mich dahin aus, dass erst unmittelbar nach dem Verlust der Reduplication die Angleichung des Plur. an den Sing. stattgefunden hat. Gegen diese Annahme scheinen die redupl. Prät. wie got. *laílôt laílôtum, gaígrôt gaígrôtum* u. s. w. zu sprechen; sie scheinen folgende Parallelentwicklung als gemeingerm. vorauszusetzen.

lelõda : lelêdmé = kekõpa : kekapmé
lelõda : lelôdmé = kekõpa : kekôpmé
lelõda : lelôdumé = kõpa : kôpumé
lélôta : lélôtume = hõfa : hôbumé
lélôt : lélôtum = hôf : hôbum.

Möglich ist diese Entwicklung an sich sehr wohl. Ich sehe aber nicht, wie dann der Mangel der Abstufung in der zweiten Reihe zu erklären ist.

Oder sollte das Princip der Erklärung, das oben für *hôfa, hôbumé* aufgestellt wurde, am Ende doch Geltung haben? Das Fehlen der präteritalen Abstufung — dieser Punkt ist allein schwierig in der Flexion der redupl.-abl. Verba — müsste dann als Nachbildung des Fehlens des Ablauts in *hõfa hôbumé* erklärt werden. Halte ich an dieser Hypothese fest,

so besteht für mich folgender chronologischer Zusammenhang für die Uebereinstimmung der permanenten Steigerung in *hõfa: hôbumé* und *lélôta : lélôtume;*

lelõda : lelêdmé = kekõpa : kekapmé
lelõda : lelêdmé = kõpa : kôpmé
lelõda : lelôdmé = kõpa : kôpmé
lélôda : lélôdme = kõpa : kôpmé.

Zu festen Resultaten wird man — befürchte ich — überhaupt in Betreff des Ablauts reduplicirender Verba nicht gelangen können, da die aussergot. Dialecte wegen der Umwandlung der redupl. in abl. V. versagen. Das aber scheint doch durch das got. erwiesen zu werden, dass bereits im urgerm. die Verba mit präsentischem *ê (â)* nur éine Stammform im Prät. gehabt haben.

4) Ueber die reduplicirenden Verben, bei denen Ablaut nicht möglich ist, haben wir nichts wesentliches zu bemerken. Zu Grunde liegen denselben a^1-Wurzeln mit auslautender Doppelconsonanz, deren erstes Element die Halbconsonanten *l n i u* bilden; dass Verba der Formel a^1rx und a^1mx fehlen, kann nur zufällig sein. Das Fehlen des Ablauts bei Wurzeln der Formel a^1xx ist urgerm. und zugleich idg. wie wir bereits sahen. Nur für wenige redupl. nicht abl. V. lassen sich zu Grunde liegende a^1-Wurzeln nachweisen; z. B. germ. *aukô,* Prät. *éauka* beruht auf $\sqrt{\ }$ *a¹ug;* vgl. lat. *augeo.* Es finden sich hier einige Verba, die ursprünglich der redupl. Classe nicht angehören, da sie aus a_1-Wurzeln hervorgehen und ihr *a* im Präs. auf speciellen Präs.-bildenden Principien beruht, über die unten zu handeln ist. Der Uebertritt dieser Verba zu den redupl. V. erklärt sich vom Präsens aus ohne Schwierigkeit.

---

§ 2.

DIE GERMANISCHE REDUPLIÇATION UND IHRE GESCHICHTE.

Man hat oft eine Chronologie des starken Verbs im germ. verlangt. An sich könnte manchem die Forderung so unberechtigt scheinen wie etwa die Forderung einer Ge-

Geschichte des gr. und ai. Verbs. Aber am germ., so viel stellt sich immer mehr heraus, lässt sich besser als an anderen idg. Dialecten die Entwicklung der Sprache studiren. Wir können für das germ. wirklich von einer Geschichte des st. Prät. reden und ich werde im folgenden den Versuch machen alle Erscheinungen der Perfectbildung nach lautlichen Thatsachen chronologisch zu ordnen.

Der Ausgangspunkt der Chronologie und zugleich der interessanteste Theil der germ. Perfectbildung ist die Reduplication. Ich habe über sie einiges vorauszuschicken, ehe ich an die eigentliche Aufgabe gehe.

1) Es gehört zu Scherers Verdiensten um die germ. Grammatik, der bis zum Erscheinen von zGDS herrschenden Auffassung des *ai* der got. Reduplication als Diphthong ein Ende gemacht zu haben. Schon Ettmüller Lex. Ags. LX f. hat auf Grund der redupl. Prät. des ae. mit Entschiedenheit die Annahme vertreten, die jetzt durch Scherer bei uns zur gesetzmässigen Alleinherrschaft gelangt ist, mit weniger Entschiedenheit auch Aufrecht Kz. I, 475 und Gislason (vgl. Sievers PBb. 1, 505).

Während der Reduplicationsvocal *e* auch durch die aussergot. Dialecte bezeugt wird, sind wir, was die consonantischen Verhältnisse der Reduplication anbetrifft, durchaus auf das got. angewiesen. Die schöne Uebereinstimmung, in der wir dasselbe in diesem Punkte mit den übrigen idg. Sprachen finden, zwingt uns, die got. Gesetze der Reduplicationsbildung als urgerm. anzuerkennen: einfache Consonanz und unechte Doppelconsonanz im Wurzelanlaut werden in der Reduplicationssilbe treu reflectirt; lautet die Wurzel mit echter Doppelconsonanz an, so erscheint nur das erste Element in der Reduplicationssilbe.* Daher können die got. *faifâh, faifalþ, staistald, skaiskáid, faiflôk, gaigrôt, saislêp, faifráis* in Bezug auf die Bildung der Reduplication als treue Reflexe germanischer und

* Got. *hvaihvôp* kann natürlich nicht als Ausnahme gelten; *hv* ist keine Doppelconsonanz. Dass es den Werth einfacher Consonanz hat, lässt sich daraus erklären, dass es meist die regelmässige Entwicklung eines *ḳ* ist.

vorgerm. Formen gelten. Dass man von den aussergot. Dialecten keine Berechtigung erhält urgerm. redupl. Prät. mit echter Doppelconsonanz in der Reduplicationssilbe anzusetzen, ist fast allgemein zugegeben; dem germ. darf man ebenso wenig Ungeheuerlichkeiten des Typus *hléhlaupa* (an. *hljop* = ae. *hleop* = hd. *hliof)* aufbürden als etwa dem idg. Unformen wie *bhrabhráma bhrabhrága* u. s. w. (s. oben S. 55). Den psychologischen Vorgang, der verbunden ist mit den scheinbaren Unregelmässigkeiten der westgerm. und an. Prät. von redupl. V., die mit echter Doppelconsonanz anlauten, hat Scherer in seiner bekannten Behandlung der redupl. V. (Z. f. östr. Gymn. 24, p. 296) schön klar gelegt: 'Sowie durch einreissende Verschweigung des Wurzelvocals die Integrität des Wortes in Frage gestellt ist, so tritt auch die Correctur ein. Strenge Durchführung der Regel würde (von germ. *dédrôda)* zu *dedrd,* etwa *derd,* schliesslich *dêd* führen. Da bilden die übrigen nicht reduplicirenden Formen des Wortes ein Correctiv: *dr-* tritt in den Anlaut. Die Sprache ahnt, dass *dêd* entstehen müsste, sie beugt rechtzeitig ein durch ein an sich ganz irreguläres, nach keiner Regel zu rechtfertigendes *dreǫrd*'. Auch Joh. Schmidts Bemerkungen über denselben Gegenstand (Vocal. II, 436) verdienen hervorgehoben zu werden.

Aus seinen wie aus Scherers Erörterungen folgt, dass die einsilbigen Präteritalstämme reduplicirender Verba im westgerm. und an. durchaus nicht dazu angethan sind die Gesetze zu widerlegen, welche wir für die Bildung der Präteritalreduplication aus dem got. und den übrigen idg. Sprachen als urgerm. erschliessen können.

2) Den Unterschied in der Bildung der reduplicirten und der nicht reduplicirten Präterita hat meines Wissens zuerst Th. Jakobi Beitr. p. 64 erkannt: das Prät. von *saltô* trug im Prät. den Accent auf der Reduplication, das Präs. von *gébô* auf der Wurzelsilbe: *sésalta* stand einem *gegába* gegenüber. Auch nach Jakobi hat man die Betonung der redupl. Prät. des öfteren hervorgehoben. Seit wir aber über die urgerm. Accentuation Aufschluss haben, ist die Thatsache nicht mehr in derselben Weise wie früher beachtet worden.

Sie soll hier nach allen Seiten hin geprüft werden. Zunächst entsteht die Frage, in welcher Periode ist die Accentverschiebung des später *κατ' ἐξοχήν* redupl. Prät. eingetreten? Denn dass eine solche vorliegt, bedarf nach den Auseinandersetzungen des § 1 keiner weiteren Beweise. Die chronologische Bestimmung der Accentverschiebungen ist nach dem Verner'schen Gesetz von der Lautverschiebung aus zu fixiren: die grosse Accentverschiebung des germ. fällt in die Periode nach der Lautverschiebung. Es kann a priori nicht zweifelhaft sein, dass die Accentverschiebung, welche wir für die redupl. Prät. vorauszusetzen haben, mit der grossen Accentverschiebung in gar keinem Connex steht. Denn das Wesen der letzteren besteht darin, den formbildenden Elementen den ihnen ursprünglich zukommenden Accent zu entziehen und ihn den Wurzeln, resp. Stammsilben zu geben. Aber die Accentverschiebung, welche wir für die redupl. Prät. voraussetzen müssen, hatte umgekehrte Wirkung: der Accent wurde der Wurzelsilbe entzogen und auf ein formbildendes Element übertragen. Man sollte glauben, dies sei nur nach der Accentverschiebung möglich gewesen; denn wenn in einer Periode vor der grossen Accentverschiebung eine Uebertragung des Accentes von der Wurzelsilbe auf die Reduplication stattfand, so hätte das alte Verhältnis durch die grosse Lautverschiebung *in integrum* restituirt werden müssen; wenn also *sesálda* zu *sésalda,* dann *sésalta* geworden wäre, so würde die Periode der grossen Accentverschiebung dies zu *sesálta* umgeändert haben müssen. Das ist aber nicht der Fall. Es bleibt noch folgende zweite Möglichkeit: Die Reduplication hatte sich über die Lautverschiebung und die grosse Accentverschiebung hinaus bei allen Verben erhalten; es bestand *gegába* neben *sesálta* (nicht *ghe-ghábha* neben *sesálda)* und hieraus wurde *gába* und *sesálta.* Aber diese Möglichkeit streitet gegen die Thatsachen des Verner'schen Gesetzes; urgerm. *sesálda* konnte durch die Lautverschiebung nur zu *sezálta* werden. Wir finden aber thatsächlich nirgends die Spur eines redupl. Prät. des Typus *sezalta*, vielmehr weist alles mit Nothwendigkeit auf ein germ. *sesalta* hin und damit wird die Form als Proparoxytonon für

die Zeit vor der Lautverschiebung erwiesen. Ich bringe zunächst den Beweis für diesen Satz.

Verner in seinem berühmten Aufsatz 'eine Ausnahme der ersten Lautverschiebung' (Kz. 23, 97—130), welcher der germ. Grammatik neue Arbeiten und der idg. Philologie neue Bahnen angewiesen hat, kommt einmal (p. 107) unserm Problem nahe, doch ohne sich in eine ernste Untersuchung einzulassen. Ich schreibe folgende zwei Paradigmen aus, die Verner dort gegeben hat.

1) √ *fanh, fang* 'capere'
an. *fá fêkk* (für **fênk *fêng) fângum fenginn*
ae. *fôn* (aus *fôhan) fêng fêngon fangon*
as. *fâhan fêng fêngum fangan*
ahd. *fâhan fiang fiangum fangan.*

2) √ *hanh, hang* 'pendere'
an. *(hanga) hêkk hêngum hanginn*
ae. *hôn hêng hêngon hangen*
as *(hâhan hêng hêngun) hangan*
ahd. *hâhan hiang hiangum hangan.*

Verner hatte kurz vorher den grammatischen Wechsel der abl. V. an zahlreichen Beispielen veranschaulicht und glaubte in den beiden genannten redupl. V. eine Störung desselben annehmen zu können: 'die tonlose Fricativa zeigt sich nur in den Präsensformen, während das Prät. Sg. sich den übrigen Präteritumsformen anschliesst und tönende Explosive aufweist'. Diese Annahme ist entschieden zurückzuweisen. Der grammatische Wechsel des st. Prät. ist bei den abl. V. ganz ohne Störung im germ. gewesen; es gibt kein Beispiel, in welchem bereits grundsprachlich der grammatische Wechsel des st. und des schw. Präteritalstammes bei einem ablautenden Verb in derselben Weise wie bei √ *fanh* und *hanh* in Schwanken gerathen ist. Und es ist auch nicht zu begreifen, wie es gekommen sein könnte, dass der grammatische Wechsel in den obigen zwei Beispielen gestört sei. Die Sache verhält sich vielmehr folgender Massen.

Der germ. Ablaut der beiden Basen *fanh* und *hanh* war folgender:

fánhô *fḗfanga* *fḗfangume* *fanganás*
hánhô *hḗhanga* *hḗhangume* *hanganás.*

Ich behaupte also, dass der gemeingerm. Mangel des grammatischen Wechsels im Prät. bei beiden Verben auf urgerm. Betonungsverhältnissen beruht; und zwar trug die Reduplicationssilbe in der starken wie in der schw. Stammform den Accent. Die oben geforderte Accentverschiebung muss nach dem Vernerschen Gesetz vor die Lautverschiebung fallen; denn jene Formen können nur auf unverschobenen

pánkô *pḗpanka* *pḗpankme* *pankanás*
kánkô *kḗkanka* *kḗkankme* *kankanás.*

beruhen.

Aber hiermit ist nicht erschöpft, was sich zu Gunsten meiner Annahme beibringen lässt. Zunächst stelle ich hierher folgendes a-Verbo.

skáiþô *skḗskaida* *skḗskaidume* *skaidanás.*

Diese Formen bedürfen einer eingehenden Erörterung um endlich der noch immer cursirenden Annahme einer √ *skid,* die weder für die urgerm. noch für die hd. Lautverschiebung empfindlich gewesen wäre, ein- für allemal ein Ende zu machen. In der Dentalreihe ist das germ. von früh an bis ins hd. hinein der Lautverschiebung am zugänglichsten gewesen; und in hd. scheiden sollen wir einen Angehörigen der √ *skid* sehen? Wem Verners glänzende Untersuchung über den Accent den alten Glauben an so und so viele sporadische Ausnahmen der Lautverschiebung nicht benommen haben, der hat ihren Werth nicht begriffen. Seit die grosse Ausnahme der Lautverschiebung ihre Erklärung gefunden hat, ist die Annahme von sporadischen Ausnahmen durchaus unstatthaft. Ich verweile, ehe ich zu germ. *skaiþ-* zurückkehre bei zwei Beispielen, von denen das eine die Gesetzmässigkeit der Lautverschiebung darthun soll, das andre die Nothwendigkeit mit der gründlichen Verwerthung des Verner'schen Gesetzes Ernst zu machen. Man hat bisher den germ. Stamm *mazga- (m. n.)* = Mark (Fick VII, 236) allgemein mit einem idg. Stamme *mazga-* identificirt und sich aus wer weiss welchen Gründen für berechtigt gehalten eine Ausnahme der Lautverschiebung anzunehmen. Das ist ent-

schieden zurückzuweisen. Es ist nach dem Vorgang von Hübschmann Kz. 24, 406 ein idg. Stamm *mazgha-* anzusetzen; germ. *mazga-* ist regelmässig verschoben (vgl. *mizdás* = idg. *mizdhás)*; ksl. *mozgŭ* und zd. *mazga* (beide = Mark) erheben keinen Einwand gegen idg. *mazghá-*, und sk. *majjâ* kann sehr wohl für *majjhā* stehen, da die Lautgruppe *jjh* bekanntlich unsanskritisch ist. Somit liegt nichts vor, was ein idg. *mazga-* und die Annahme einer Unregelmässigkeit in der germ. Lautverschiebung nöthig macht.

Ueber got. *þarf þaurbum* hat das eigenthümliche Geschick gewaltet, dass es vom Entdecker des germ. Accentgesetzes selbst missverstanden ist. Ich finde bei Fick VII, 132 die germ. Wortsippe mit ksl. *trěba f. negotium* verglichen, also auf eine √ *tarbh* zurückgeführt; und Verner hält ZfDA 21, 433 an dieser Wurzel fest. Aber wir haben als germ. Basis nicht *þarb*, sondern *þarf* anzusetzen und ein ursprüngliches ta_1rp zu Grunde zu legen. In Betreff des grammatischen Wechsels in got. *þarf þaurbum* hatte bereits Holtzmann ad. Gr. p. 34 theilweise das richtige erkannt: das hd. *darf durfum* beweist, dass das *f* von got. *þarf* und der grammatische Wechsel von *þarf* : *þaurbum* echt germ. ist. Wir haben demnach mit Braune PBb I, 523 eine √ *tarp* anzusetzen und ksl. *trěba* von der germ. Wortgruppe fern zu halten. Vielleicht kann man, worauf mich Prof. Hübschmann aufmerksam macht, an zd. √ *tṛp* denken, die Js. 11, 17 in der Bedeutung 'wegnehmen' erscheint; die Stelle lautet: *yô mãm taṭ draonô zinâṭ vâ tṛfyâṭ vâ apa vâ yasâtê, yaṭ dathaṭ ahurô mazdâo* ... = wer mich dieser Opfergabe beraubt oder sie wegnimmt oder mit Gewalt entwendet, welche Ahura Mazda gab .... (vgl. Ztsch. d. deutsch. Morgenl.-Ges. 26, 457). Der Sinn der Stelle ist zweifellos, die Bedeutung der √ *tṛp* durch die Pehlevi-Uebersetzung gesichert. Wir hätten, wenn die Zusammenstellung mit germ. *þerf, þarf* berechtigt ist, woran ich nicht zweifle, der idg. √ ta_1rp die Doppelbedeutung '1) entbehren 2) entbehren machen = wegnehmen', zuzuschreiben. Germ. *þárfa* bedeutete dann 'ich habe des ... entbehrt' = 'ich bedarf des ...' Begrifflich wie formell scheint das germ.

Verb nach dieser Erörterung völlig aufgeklärt. Eine andre Erklärung hat Zimmer QF 13, 303 vorgeschlagen.

Man sieht an dem letzten Beispiele, wie schwer es vielfach ist, sich von älteren Aufstellungen loszusagen. Ficks germ. Wörterbuch darf bis auf weiteres eher als hinderlich denn förderlich bezeichnet werden; seine Grundformen haben oft keinen Werth mehr und ohne Nachprüfung wird man seinen Aufstellungen nie glauben dürfen. Ich verweise zum Belege meiner Behauptung auf p. 335, wo man über got. *skaidan* und verwandte Aufklärung zu finden hofft. Hd. *skeidan* und as. *skêđan skêthan* weisen zweifelsohne auf germ. *skaiþan* hin. Wäre nun der grammatische Wechsel von *skáiþô* dem der abl. V. völlig gleich gewesen, so liesse sich die Störung nicht begreifen, die wir für das got. *skáida* = ae. *scâde* voraussetzen müssen. Im got. zeigt sich bei den abl. V. fast überall, wo das germ. grammatischen Wechsel hatte, Verallgemeinerung im Anschluss an die st. Stammform; wir hätten bei *skáida* bei jener Annahme ein vereinzeltes Beispiel einer Verallgemeinerung der schw. Stammform. Im ae. ist der grammatische Wechsel der abl. V. treu bewahrt; ein ursprüngliches *scâđa sceđ scêdon scâdan* aufzugeben hätte kein Grund vorgelegen. Die Disharmonie, in der wir die germ. Dialecte finden, erklärt sich nur bei der Annahme des an die Spitze gestellten a-Verbos: der grammatische Wechsel der redupl. V. gegenüber dem der abl. V. wurde der Sprache völlig unverständlich; so gerieth jener, nur bei wenigen Verben berechtigt, früh ins Schwanken. Und das Product dieses Schwankens ist die Uniformirung der Dentale im got. und ae. einerseits und im as. und ahd.* andrerseits. Sind wir auch diesen Bemerkungen zu dem Ansatz eines germ.

skáiþô *skéskaida* *skéskaidme* *skaidanas*

berechtigt, so müssen wir diese Formen dem Verner'schen Gesetz zu Folge auf ältere

* Die Formen dieses Dialects sind am auffälligsten. Grimm setzt — und mit Recht, vgl. Graff — ein *sceidan sciad sciadumês sceidan* als ahd. a-Verbo an. Das Fehlen des grammatischen Wechsels wäre durchaus unbegreiflich, wenn derjenige der redupl. V. identisch mit dem der Abl. V. wäre.

skáitô skéskaita skéskaitme skaitanás
zurückzuführen. Die Annahme einer √ *skait* wird manchem anstössig sein; sie ist meines Wissens aus den verwandten Sprachen nicht zu belegen. Wer aber dem ai. oder dem gr. die Berechtigung zugesteht, für die idg. Wurzelperiode, bis zu welcher die historische Grammatik der Grundsprache noch kaum vorgedrungen ist, Wurzeln zu erweisen, die wir in den übrigen Dialecten nicht finden, wird sich doch wohl seit Verners Entdeckung zu dem Glauben haben bekehren lassen, dass das germ. wie in der Laut- und Formenlehre, so auch im Wortschatz an Alterthümlichkeit jenen beiden Dialecten nichts nachgibt. Zudem haben die Wurzeln für uns nur den Werth als Mittelpunkt einer lautlich zusammengehörigen Wortgruppe zu dienen; die Art und Natur der Wurzellaute ist an sich völlig gleichgiltig.

Ich komme zu einem vierten Verb, das meine Theorie der Accentverschiebung bei den redupl. Prät. stützt,

fálþô féfalda féfaldme fąldanás.

Hier wie bei *fâha* und *hâha* kann got. *falþa faífalþ* nichts beweisen; der Plur. Prät., der nicht belegt ist, interessirt auch wenig. Das Hauptinteresse concentrirt sich um das ahd. Verb. Schon Holtzmann ad. Gr. p. 292 hat auf das Schwanken zwischen *faldan* und *faltan* hingewiesen und es aus dem grammatischen Wechsel erklärt; aber darin irrt er mit Verner, dass er den grammatischen Wechsel der redupl. V. identificirt mit dem der abl. V. Mit Recht setzt Grimm als ahd. a-Verbo ein *faldan fiald fialdumês faldan.* Nur aus einer Verschiedenheit zwischen beiden Arten des grammatischen Wechsels erklärt sich das Schwanken des Dentals von *faldan* und *faltan.* Das ae. V. *fealdan* ist für unsere Frage gleichgiltig, da *ld* nach engl. Lautgesetzen germ. *lþ* und *ld* entsprechen kann. An. *falda* hat für uns ein Interesse. Lautgesetzlich hätte germ. *falþan* ein an. *falla* ergeben; diese Form ist aber in vorhistorischer Zeit durch ein von den Präteritalformen ausgebildetes *falda* ersetzt, um, wie Wimmer p. 23 richtig bemerkt, einer Vermischung mit *falla* = fallen auszuweichen. Dass aber in vorhistorischer Zeit ein Präs. *falþa* gegolten hat, zeigt das ein paar Mal belegte Prät. *féll*, gleichsam **fefalþ;*

vgl. jedoch Wimmer ib. Wir haben also für das nord. zwei Arten der Uniformirung anzunehmen: der Präs.-Dental war der Ausgangspunkt derselben oder der Dental des Prät. Nach diesen Bemerkungen sind die oben als germ. angesetzten Formen zurückzuführen auf ältere

páltô *pépalta* *pépaltme* *paltanás.*

Wir sehen also, dass germ. Verbalstämme reduplicirender Prät. eine eigenthümliche Art des grammatischen Wechsels haben, zwei mit der tonlosen Fricativa *h*, zwei mit der tonlosen Dentalspirans *þ* im Auslaut.

fánhô	*féfanga*	*féfangume*	*fanganás*
hánhô	*héhanga*	*héhangume*	*hanganás*
skáiþô	*skéskaida*	*skéskaidume*	*skaidanás*
fálþô	*féfalda*	*féfaldume*	*faldanás.*

Sie beruhen der Reihe nach auf unverschobenen

pánkô	*pépanka*	*pépankme*	*pankanás*
kánkô	*kékanka*	*kékankme*	*kankanás.*
skáitô	*skéskaita*	*skéskaitme*	*skaitanás*
páltô	*pépalta*	*pépaltme*	*paltanás.*

Hiermit aber ist die Untersuchung über den grammatischen Wechsel der redupl. V. nicht abgeschlossen. Das Gesetz, welches sich aus der bisherigen Untersuchung ergibt, erleidet eine Ausnahme durch alle Dialecte: redupl. V. mit *s* im Auslaut der Basis entbehren des grammatischen Wechsels. Folgende Formen zeigen die Regelmässigkeit dieser Ausnahme:

an. *ausa jos josum ausinn*
an. *blása blés blésum blásum*
ahd. *blâsan blias bliasumês blâsan*
ahd. *zeisan zias ziasumês zeisan*
ae. *[hwǽsan?] hweos.*

Nach meinen Sammlungen sind dies die einzigen Verba, welche hier in Betracht kommen können; das got. bleibt natürlich aus dem Spiele. Man sieht, dass die wenigen Fälle, die meist nur aus einem Dialect nachzuweisen sind, niemanden berechtigen, das obige Gesetz umzustossen. Auch muss man sich daran erinnern, dass auch bei den abl. V. der grammatische Wechsel des *s* vielfach in Schwanken gerathen

ist. Ich vermuthe demnach ohne Rücksicht auf das an. *ausa* ein urgerm.

áusô *éauza* *éauzme* *auzanás.*

Noch ein drittes Beispiel von grammatischem Wechsel ist zu erwähnen. Ich werde unten nachweisen, dass die ostgerm. Lautverschärfung *gg* vor *v* urgerm ist und nur in betonter kurzer Silbe eintrat.

Ich führe an. *höggva* = got. **haggvan* auf ein urgerm. *haṷvan* = ae. *heawan,* hd. *houwan* zurück. Nach jenem Gesetz und der hier behandelten Theorie der Accentverschiebung im redupl. Prät. nun hätten wir folgendes a-Verbo als urgerm. anzusetzen.

háṷvô *héhôva* *héhôvume* *havanás.**

Im an. müssten wir darnach ein

höggva *hjó* **hjóm* *háinn*

erwarten. Somit kann nur der Sg. berechtigt sein; der Plur. *hjoggum* und das Part. *höggvinn* haben ungesetzliches *gg,* das vom Präs. aus eingedrungen ist. Dass der Sg. *hjo* alterthümlich ist, zeigt die Ueberlegung, dass aus einem *hjogg* kein *hjo* entstehen konnte. Im westgerm. ist die Lautverschärfung *u* vor *w* überhaupt nicht mehr rein erhalten; dadurch dass vielfach parasitische *w* eindrangen, wurde das alte Princip gestört. Die dem an. Ablaut von *höggva* entsprechenden Formen des westgerm. sind daher von keiner Bedeutung.

Mit diesen Bemerkungen haben wir die Theorie der Accentverschiebung im redupl. Prät. sicher gestellt; wir haben gefunden, dass die Betonung der Reduplication im redupl. Prät. aus einer Zeit vor der grossen Accentverschiebung und vor der Lautverschiebung datirt. Es liegt daher die Vermuthung nahe, dass um dieselbe Zeit die abl. V. ihre Präteritalreduplication verloren haben. Ein strenger Beweis lässt sich für diese Annahme nicht führen. Denn kaum wird man etwa folgendes mit Recht behaupten können: wenn sich die Reduplication

* Der Präteritalablaut ist angesetzt nach an. *deyja dó dóum* und *geyja gó góum,* welche germ. *dáujô dŏ̂va dôvumé — gáujô gŏ̂va gôvumé* lauten müssten.

über die Lautverschiebung hinaus erhalten hätte, so wäre der Anlaut der Prät. wie *fánþa, hánþa, þánsa* (zu *finþô hilþô hinþô þinsô)* unberechtigt; denn urgerm. *pepánta, kekánta* u. s. w. hätte nach dem Verner'schen Gesetz *febánþa hegánþa* u. s. w. werden müssen und daraus hätten nach Schwund der Reduplication nur *bánþa gánþa* (also mit grammatischem Wechsel im Wurzelanlaut) entstehen müssen. Stringent ist ein solcher Beweis nicht; denn die Sprache müsste diese Formen, noch vor ihrem Aufkommen, durch Bildungen wie *fánþa, hánþa* u. s. w. ersetzt haben. Lässt sich also auch der Beweis nicht erbringen, so steht doch nichts der obigen Annahme im Wege, dass der Schwund der Reduplication bei den abl. V. und die Accentverschiebung im Prät. der redupl. V. so ziemlich derselben Sprachperiode angehören. Wir werden nachher sehen, wie sehr die Chronologie des germ. Prät. diese Annahme begünstigt. Auch auf die Erklärung der Accentverschiebung im redupl. Prät. werde ich später zurückkommen.

3) Wir haben für die Chronologie des germ. Verbs einen gar nicht hoch genug zu schätzenden Anhalt an den Prät.-Präs. Aber freilich nicht, wenn man sich der landläufigen Hypothese anschliesst, wonach die Prät.-Präs. nie präteritale Reduplication gehabt haben sollen. Ganz abgesehen davon, dass sie bis jetzt nicht erwiesen ist — und sie wird sich auch nie erweisen lassen —, fordert die oben gemachte Zusammenstellung von germ. *mána monmé,* mit gr. *μέμονα μέμαμεν* unbedingt dazu auf, für die älteste Periode des germ. ein *memána memonmé* aufzustellen. Auch ist es mir unmöglich, einen Grund zu finden, wesshalb germ. *dársa dorzumé* gegenüber ai. *dadhársa dadhṛṣimá* von Haus aus reduplicationslos gewesen sei. Und warum sollte germ. *náha* 'es genügt' gegenüber ai. *nanā́ça* (√ *naç* reichen, treffen; vgl. oben S. 63) auf einem alten reduplicationslosen Perf. beruhen? Meiner Ansicht nach beweisen die verwandten Sprachen, dass die Prät.-Präs. ursprünglich ebenso gut wie alle andern Prät. Reduplication gehabt haben. Vom germ. allein aus lässt sich unter Berücksichtigung der Bedeutung dasselbe vermuthen. Ursprünglich — und damit sage ich nichts neues — war die Bedeutung der spätern Prät.-Präs.

eine echt präteritale; man kann den Versuchen Grimms (GDS S. 901) und Paulis (über die deutschen Prät.-Präs.) im einzelnen seine Zustimmung versagen; aber damit haben sie zweifellos Recht, wenn sie die abstracte Bedeutung des Prät.-Präs. auf eine sinnlichere und zugleich ursprünglich präteritale Bedeutung zurückführen. *dársa* für *dhársa*, *dhedhársa* heisst 'bin kühn, tapfer geworden', d. h. ich wage (√ *dha₁rs* kühn sein); *þárfa* = *tárpa, tetárpa* heisst 'habe entbehrt' = bedarf (oben p. 76). *láisa* = *leláisa* 'habe erfahren' = weiss (die Bedeutung der √ *la₁is* muss 'fahren = erfahren' gewesen sein); *kann* 'habe erkannt' = weiss u. s. w. u. s. w.

Diese Beispiele sollen die Nothwendigkeit darthun, dem germ. Prät.-Präs. echt perfectische Bedeutung zu sichern und damit ist zugleich erwiesen, dass sie formell echte Präterita sein müssen. Wie sich nun das Schwinden der Reduplication bei ihnen erklärt, ist schwer zu sagen. Nach den obigen Bemerkungen steht das fest, dass der Schwund der Reduplication bei den abl. V. einer weit späteren Periode angehört als die Entstehung der Prät.-Präs. Dass die Analogie von *váita* = *vaida*, idg. *vá₂ida¹* im Spiele ist, versteht sich von selbst. Schwierigkeit macht das Aussterben des Präsensstammes; und hierfür finde ich keinen zureichenden Grund.

Wie dem aber auch sei, für die vorliegende Frage ist dieser Punkt ziemlich gleichgültig. Ist aber die Annahme der Genesis der Prät.-Präs. aus echten redupl. Perf. richtig, so erhalten wir einen neuen Anhalt für die Chronologie des germ. Verbs durch folgende Erörterung.

Heyne Ulf. ⁶276 und Laut- und Flexionsl. ³171 schreibt got. *áih, aíhum, aígum, aíhta.* Diese Auffassung wird durch die Uebereinstimmung sämmtlicher Dialecte widerlegt: das *ai* des got. Verbs ist constant Diphthong. Das urgerm. Prät.-Präs. *áiha aigumé* ist auffällig; man sollte *áiha igumé* erwarten und wahrscheinlich hat sich Heyne wirklich durch germ. *váita vitumé* irre führen lassen. Wir müssen aber wegen des constanten Diphthongs der germ. Basis *aih* und auf Grund der ai. √ *îç* eine idg. √ *a¹ik* ansetzen; und wir hätten demnach einem idg. *áikâ* entsprechend ein redupl. V.

áihô *éaiga* *éaigume* *aiganás*

anzusetzen. Ein solches a-Verbo aber verbieten die Thatsachen. Germ. *áiha aigumé,* also unverschoben *áika aikmé* stimmen nicht zu jenen Postulaten. Die Schwierigkeit, welche sich uns hier bietet, löst sich einfach durch die Annahme, dass die Entstehung der Prät.-Präs. weit vor die Accentverschiebung im spätern redupl. Prät. fällt. Also in der Periode, welche *pépanka pépankme (féfanga féfangume)* hatte, bestand bereits *áika aikmé (áiha aigmé);* damit aber wird zugleich aus dem germ. bewiesen, dass *pépanka pépankme* auf älterem *pepánka pepankmé* beruht, ein Schluss, zu dem wir bereits durch Berücksichtigung der verwandten Sprachen gekommen sind.

4) Bezzenberger hat, wie wir oben sahen, den Nachweis eines sporadischen Auftretens der Perfectreduplication im germ. verlangt, wenn man wünsche, dass er sich der gang und gäben Theorie anschliesse. Ich weiss nicht, ob er folgende Thatsachen übersehen hat oder wie er sich ihnen gegenüber stellt: es scheint als ob das germ. wirklich hie und da reduplicationslose Prät. zu Verben hat, die ihrem Präsensbau nach reduplicíren müssten, und als ob Verba, denen nach der Präsensform kein reduplicirtes Prät. zusteht, vereinzelt im westgerm. einen redupl. Präteritalstamm haben.

Ich behandle zunächst den ersten Fall.

Im an. finden wir (vgl. Cleasb. 608; Wimmer 110) ein a-Verbo

sveipa sveip svipum sveipinn

Joh. Schmidt behauptet Vocal. II, 442 in seiner Besprechung der redupl. Prät., '*sveipa* sei durch einfaches Aufgeben der Reduplication in die Analogie der sg. abl. V. getreten, welche die Reduplication schon viel früher aufgegeben hätten'. Schmidt hat im Uebrigen bei seiner Untersuchung den vollen Werth auf die Accentverschiebung der redupl. Prät. gelegt. Um so auffälliger ist es, wie leicht er sich hier über das Prät. *sveip* beruhigt. Das redupl. Prät. hätte germ. *sésvaip* (ae. *sweop)* lauten und der Accent die Reduplication für alle Zeiten schützen müssen. Für *sveip* hat Wimmer bereits die einzig mögliche Erklärung gegeben: es beruht auf einem abl. V. *svípa.* Ueber das Verhältnis des Präsens *sveipa*

zu *svîpa* ist im 5. Kapitel zu handeln. An und für sich liesse sich auch wohl die Möglichkeit denken, dass in der Periode, in welcher die Accentverschiebung bei den redupl. V. stattfand, zunächst ein Schwanken in der Accentuation eingetreten sei: die Sprache mag zwischen *pépanka (féfanga)* und *pepánka* geschwankt haben, ehe sie sich für die 1. Form entschied und die 2. aufgab. Aber es fragt sich, ob *pepánka*, selbst wenn es bereits zu *pánka* geworden wäre, nicht später doch durch ein vom Präs. aus nahe liegendes *pépanka* hätte ersetzt werden müssen. Es ist also durchaus unwahrscheinlich an. *sveip* etwa als einen Zeugen jener Periode des Schwankens aufzufassen.

Dasselbe gilt von dem ae. *gang* zu *gangan;* es ist belegt nur aus Beow. 1009. 1295. 1316. Es kann weder für *gégange* stehen noch aus jener Periode des Schwankens zwischen *gégange* und *(ge)gánge* stammen. Ich stimme Grein I, 499 zu, der ein abl. V. ansetzt. Einem germ. *[gíngô gánga gungumé gunganás]* müsste ae. *ginge* u. s. w. entsprechen; das Präs. ist in dieser Gestalt aber nicht bezeugt; wir finden dafür nur ein Präs. *gęongan;* ae. *gi-* wird, wenn der Anlaut Palatal ist, sehr oft zu *gęo-* (also *yu?);* in alten Urkunden und auch sonst finden wir unendlich oft für *gifan* und *gitan* ein *gęofan* und *gęotan;* ich notire folgende Belege aus Thorpes Diplom: S. 129. 168. 460. 470. 476. 481. 482. Holtzmann ad. Gr. p. 190 hält das öfters belegte *(ic) forgęofu* p. 29. 123 für eine Bestätigung seiner Annahme, dass vereinzelt das *u* von Flexionssilben umlautende Kraft hat; er schreibt also *geǫfu*. Bei dieser Annahme bleibt das *eo* des Inf. und Part. unerklärt. Auffällig ist freilich der Wandel von *ji-* zu *ju-*, aber er kann auf Grund der Thatsachen nicht in Abrede gestellt werden. *gęongan* fasse ich daher mit Möller Palatalreihe p. 39 als Reflex eines germ. *gingan*, das auf einer a_1-Wurzel *gha_1ngh* beruht und im Vocalismus mit lit. *zengiu* 'schreite' schön übereinstimmt. Ueber das Verhältnis von *gíngô* zu *gángô* unten.

Noch vereinzelter als die *gang* des Beow. ist Prät. Plur. *hlupon* zu *hleapan*, welche Form, mir in Thorpe's Ags.-Chron. I, 346 = 347 begegnet ist (*hêr Eadwine eǫrl and Morkere eǫrl hlupon ût and mislîce fêrdon on wudu and on felda* etc.).

Die Form *hlupon,* für die mir weitere ae. Belege fehlen, wird durch me. *lupen,* vielleicht auch durch das me. Partic. *lopen* (vgl. Stratmann [3] p. 314) bestätigt. Die Uebereinstimmung derselben mit an. *hlupu* (zu *hlaupa)* ist auffällig; an. *hlupu* erscheint nach Cleasb. als moderne Form neben älterem und regelmässigem *hljupu.* Wir finden ausser ae. *hlupon* = nord. *hlupu* aber durchaus keine Berechtigung zum Ansatz eines abl. Verbs *hléupô;* denn was aus hd. Dialecten dafür angeführt werden könnte, ist durch Heyne in Grimms Wb. (s. laufen) überzeugend beseitigt. Auch wissen wir nicht, ob dem redupl. V. germ. *hláupô* eine a_1 oder eine a^1-Wurzel zu Grunde liegt. Wäre das letzte der Fall, so könnte dem *hlupun* kein *(he)hlupúnþ* zu Grunde liegen, weil a^1-Wurzeln ihren Vocal nie schwinden lassen; man könnte also auch hier seine Zuflucht nicht zu jener gemuthmassten Periode des Schwankens der Accentuation im redupl. Prät. nehmen. Ich wage über ae. *hlupon* = an. *hlupu* kein entscheidendes Wort.

Ich komme nun zu redupl. Prät. von Verben, die ihrer Präsensform nach nicht redupliciren dürften.

Dem ahd. *ier* (zu *erren* pflügen) gegenüber bin ich rathlos. Denn Joh. Schmidts Erklärung desselben 'aus urgerm. *e-ar*' Voral. II, 455 schwebt in der Luft; *arjô,* das in allen ausserhd. Dialecten und auch in den verwandten idg. Sprachen nicht stark flectirt, müsste als starkes Verb eine Prät. *eõra,* nicht *éôra* bilden. Daran ist nicht zu zweifeln, dass *ier* nicht der Reflex einer germ. Grundform, sondern ein specifisch hd. Anomalie ist, deren Ausgangspunkt aber nicht klar am Tage liegt.

Eine kleine Zahl Anomalien liefert weiterhin das ae. Es sind stets nur einmal belegte Formen von nicht viel Gewähr. Wir finden hie und da reduplicirte Prät., ohne dass wir zugehörige Präsentia mit starkem Vocal weder im ae. noch in einem andern Dialect nachweisen können.

Dieser Art ist das von Grein (II, 42) zweimal belegte *heof,* zu dem wir weder ein ae. *heafan* noch ein ausserengl. *haufan* nachweisen können. Wir kennen nur ein abl. V. *héufô* 'wehklage' als urgerm. Wer nun das lat. als Mass-

stab für germ. Spracherscheinungen betrachtet, kann leicht auf den Gedanken kommen, dass ae. *heof* (vorausgesetzt, dass es unzweifelhaft überliefert ist; vgl. weiter unten) einem urgerm. *haufa* 'ich habe geklagt', nicht anders zur Seite stehe als im lat. *scicĭdi* neben *scĭdi, pepigi* neben *pêgi*, d. h. dass auch im germ. eine Zeit lang ein Schwanken zwischen dem Erhalten der Reduplication und ihrem Schwunde herrschte. Eine solche Annahme wird der Germanist mit aller Entschiedenheit zurückweisen müssen: das germ. darf durchaus nicht mit dem Massstabe des lat. gemessen werden. Lautete das germ. Präs. *héufô,* so konnte das Prät. nur *háufa* lauten für unverschobenes *káupa* = *kekáupa;* und neben dem letzteren ist ein damit identisches *kékaupa* undenkbar.

Ich bekämpfe hier eine Theorie, die noch von keiner Seite aufgestellt ist, aber wenn ae. Formen wie *heof* weiter bekannt wären, leicht dazu benutzt werden könnten, Bezzenbergers Postulat eines sporadischen Erscheinens der Reduplication damit zu erweisen und auf diese Weise seine Theorie über Reduplication und nicht-Reduplication zu widerlegen.* Es ist vielmehr an der bisherigen Erklärung von *heof* festzuhalten, die es auf ein *heafan* zurückführt, also keine Unregelmässigkeiten zur Voraussetzung hat.

Im ae. besteht ein Prät. *hneop;* es lässt sich aber nicht stricte ein germ. Präs. *hnáupô* nachweisen; im got. besteht *hniupa,* das ein ae. Prät. *hneap* voraussetzt. Ueber das Verhältnis von *hneap* zu *hneop* gilt das eben bemerkte. Die Präs. mit gesteigertem Vocal *haufô, hnaupô* werden im 4. Kapitel noch einmal zur Sprache kommen. Hier mögen die kurzen Bemerkungen zur Abwehr künftiger Theorien über das germ. Prät. genügen.**

---

* Nicht erwähnt sind im Text die ae. *speon* zu *spanan* und *weohs* zu *weahsan,* neben welchen seltener *spôn* und *wôhs* erscheint. Sie sind bisher noch nicht missverstanden worden, haben auch zu verkehrten Theorien über die Präteritalbildung noch nicht Anlass gegeben. Doch möchte ich nicht mit diesem Hinweise dazu aufgefordert haben. Dasselbe gilt von einigen bekannten Anomalien des an., die man bei Wimmer § 156[a] findet.

** Nach Wimmer § 131 ist an. *spýja* ein redupl. V. Doch will

Das Resultat dieser Untersuchung ist: Wir haben für das germ. weder sporadisches Auftreten noch sporadischen Schwund der Reduplication anzunehmen, vielmehr beruht die Präteritalbildung durchaus auf Gesetzmässigkeit, die nirgends durchbrochen wird.

5) Ich habe noch zweierlei zu erledigen, ehe ich die Resultate unserer Untersuchung in Chronologie umsetze:

In welchem Verhältnis steht das starke Prät. zum schw.? War das schw. Prät. ursprünglich auf schw. V. beschränkt? Nach Scherer — und seine Ansicht verdient mehr Beachtung als ihr zu Theil geworden ist — haben wir das schw. Perf. als Aor. periphrast. aufzufassen; ich kann an dieser Auffassung gar nichts anstössiges finden und gedenke sie auch im 3. Kapitel über allen Zweifel zu erheben. Ist nun das schw. Prät. ein Aor. periphrast., so entsteht die Frage: konnten st. V. einen Aor. periphr. haben? Entschieden nein! denn das urgerm. besass bei starken Verben ja stets Aor., die unmittelbar aus der Wurzel gebildet wurden; wozu dann noch einen Aor. periphr.? Allerdings können wir nur mit annähernder Sicherheit erschliessen, wann der alte Aor. dem Untergange verfiel; es scheint nach den Thatsachen, die ich unten zusammenstellen werde, dass er noch in die allerletzte gemeingerm. Periode (also die unmittelbar nach dem Auslautsgesetz) ganz bedeutend hineinragt. Wäre der Aor. in einer der ältesten germ. Perioden ausgestorben, was mir unwahrscheinlich ist, so liessen sich allerdings wohl Aor. periphr. zu starken Verben denken. Diese Bemerkungen bitte ich für einen folgenden Theil der Untersuchung im Auge zu behalten, wo ich über schwache Prät. zu starken Verben handle.

---

mir scheinen, als ob nicht die Sprache eine falsche Analogie begangen hat, sondern Wimmer selbst, indem er sich durch Prät. Sg. *spjó* hat täuschen lassen. *spjó* ist aber lautgesetzlich aus altem *spaiv* entstanden (*aiv* = an. *jó* Holtzm. p. 101). Wäre *spjó* als redupl. Prät. gefühlt, so würde der Plur. *spjoggum* nach *hjoggum bjoggum* lauten. Wir finden aber *spjóm,* das einfach dem Sg. nachgebildet sein wird, da es nicht gleich *spivum* ist. Und das Part. *spúinn* wird wohl altem *spivanz* entsprechen (Holtzm. p. 89).

6) Der Schwund der Reduplicationssilbe im Prät. der abl. V. bedarf noch einiger Worte der Erläuterung.

Da es mir nicht auf eine Geschichte dieser Frage ankommt, hebe ich nur die Bemerkung Potts Kz. 19, 23 heraus, wo der Schwund der Reduplication im lat. und germ. durch die Annahme erklärt wird, dass 'jede Wiederholung im Anlaut zweier auf einander folgender Silben nichts angenehmes hat.' Ich weiss nicht, ob diese Worte Beifall gefunden haben; jedenfalls erklären sie das nicht, was sie sollen. Denn das germ. kennt absolut keine Rücksichten des Wohllauts etc. Und dann kommt Pott mit seiner Erklärung nicht durch; er sieht sich bald zu der Behauptung gedrängt: 'In der That erweist sich im Punkte der Reduplication des Gothen Sinn für Wohllaut sehr stumpf und schwach,' daher so vielfach die Erhaltung der Reduplication. Also Wohllautsgefühl hat die Reduplication zernichtet, Mangel an Wohllautsgefühl hat sie erhalten. Diese Contradictio ist zu augenscheinlich, als dass Potts Theorie einer Widerlegung bedürfte.

Der Schwund der Reduplication im germ. lässt sich nicht mit Pott aus irgend welchen Wohllautsrücksichten erklären, obwohl auch Joh. Schmidt Vocal. II, 435 zu gleichen Motiven zu greifen scheint. Damit aber hat letzterer sicher Recht, dass 'ein auf der Wurzelsilbe betontes *bhebhára* schwerlich zunächst zu *bhbhára* oder *ebhára* und erst danach zu *bhára* (got. *bar)* geworden ist, sondern die unbetonte Reduplicationssilbe als Ganzes mit einem Male aufgegeben haben wird'. In der Betonung aber kann natürlich nicht die Ursache des Schwundes der Reduplication liegen, sondern nur eine Vorbedingung desselben. Als eigentlichen Grund für das Fehlen der Reduplication bei den abl. V. glaube ich folgenden ermittelt zu haben.

Das Verhältnis von Sg. *bhára* zu Plur. *bhêrumé* führt uns auf die rechte Spur. Man kann nicht ohne Vorbehalt die Behauptung aufstellen, dass den abl. V. im Prät. die Reduplication fehlt. Wie die Entstehung des ê-Typus auch immer erklärt werden mag, soviel steht fest, dass wir im langen Vocal der Stammsilbe *(bhêrumé)* einen Ersatz für den kurzen Reduplicationsvocal und den eigentlichen Wurzelanlaut

haben. *bhêrumé* oder besser *êdumé* (wir assen) haben also die Reduplication noch deutlich genug — für uns; für das Sprachgefühl war sie in diesen Formen geschwunden. Sobald der syncopirte Typus der schw. Stammform des Prät. durch den *ê*-Typus ersetzt wurde — die Verallgemeinerung des *ê*-Typus beruht auf der germ. Vorliebe für Einheitlichkeit der Formen gleicher Categorien, also für Uniformirung* —, war dem Sprachbewusstsein die Erkenntnis der nur noch latenten Reduplication benommen, und sobald *bhêrumé* reduplicationslos schien, verlor *bhebhára* sein Tempuscharakteristicum. Ein sonderbarer Zwiespalt, der für das germ. geradezu typisch ist, herrscht also zwischen *bhára* und *bhêrumé:* er verdient Beachtung. Dass weiterhin auch alle übrigen abl. V. (d. h. diejenigen st. V., welche im Prät. keine Accentverschiebung erlitten haben) ihre Reduplication nach dem Muster von *bhára* und *bhêrumé* verloren, versteht sich von selbst. Wir haben demnach den Schwund der Reduplicationssilbe bei den abl. V. auf eine grosse Analogisirung nach nicht mehr verstandenen Formen mit latenter Reduplication zurückzuführen: also eine besondre Art falscher Analogiebildung.**

7) Nach den vielen Einzeluntersuchungen, welche mit der Reduplicationsbildung im Zusammenhange stehen, komme

---

* Dasselbe Princip erklärt auch das *ai* der got Reduplication, an dessen Stelle man vielfach nach den got. Lautgesetzen *i* erwarten sollte. Berechtigt und gesetzmässig ist das *ai* von *haihald, haihâh, haiháit, hvaihvôp [haihlaup], rairôþ*, natürlich auch von einigen, die in unsern Texten nicht vorkommen wie *rairô* ruderte, *haihlô* brüllte, *haihaggv* hieb, *hvaihvôs* hustete. Von diesen Bildungen aus unterblieb der Wandel von *e* zu *i* in der Reduplication. Ich glaube, wir haben hier einen Fall, in welchem der Systemzwang mit Nothwendigkeit wirken musste. Uebrigens haben wir, wenn diese Theorie richtig ist, auch eine Thatsache des got., welche beweist, dass der Reduplicationsvocal betont war: nach einem von Joh. Schmidt aufgefundenen Gesetz hätte ein germ. *hehâita* im got. zu *hihâit* werden müssen; got. *haihait* weist auf eine durch alle übrigen Dialecte vorausgesetztes *héhaita*.

** Die für das germ. aufgestellte Theorie über den Schwund der Reduplication lässt sich auf das lat. übertragen. Ihre Richtigkeit wird durch das griech. bewiesen: da dieser Sprache der *ê*-Typus der Perfects fehlt, ist auch kein Muster eines nur scheinbar reduplicationslosen Perfects vorhanden; daher denn die Reduplication durchweg erhalten.

ich endlich zum Ziel: das Kapitel über das st. Prät. der germ. Grundsprache wird abgeschlossen mit einer Geschichte desselben.

Die Art der Darstellung ist folgende: ich gebe für jede einzelne Periode die Facta an, durch welche innerhalb der Conjugation Umänderungen geschehen, und illustrire die einzelnen Perioden durch 10 Paradigmen, auf die ich scharf zu achten bitte. Die ersten Perioden fallen in eine Zeit, die der Lautverschiebung weit vorausliegt; daher erscheinen die Wurzeln der einzelnen Verba in folgender Gestalt:

1) $\surd$ bha_1r *(beran)*
2) $\surd$ ska_1l *(skulan)*
3) $\surd$ bha_1ndh *(bindan)*
4) $\surd$ ta_1rp · (got. *þaurban)*
5) $\surd$ bha_1id *(bîtan)*
6) $\surd$ ka_1p *(hafjan)*
7) $\surd$ $l\hat{a}^1d$ (*lêtan* got.)
8) $\surd$ pa_1nk *(fâhan)*
9) $\surd$ a^1ik *(aigan)*
10) $\surd$ va_1id *(vitan)*.

Zur Erläuterung dieser Paradigmen bemerke ich, dass ihre Wahl nicht willkürlich ist. Besonders gilt dies von Nr. 2. 4. 9; es sind die Wurzeln der späteren Prät.-Präs.; und zwar ist a^1ik speciell eine Wurzel, die eigentlich ein redupl. Prät. bilden sollte. Als Beispiele der redupl. V. sind Nr. 7 und 8 gewählt.

Erste Periode.

Das st. Perf. des germ. zeigt durchaus die idg. Principien. Die Reduplication ist stets erhalten; sie fehlt nur dem Reflex des idg. Prät.-Präs. $v\acute{a}_1ida^1$ ich weiss. Die Stammabstufung geschieht nach den idg. Gesetzen; wir haben desshalb für die beiden ersten Nr. zwei Stammformen im Vocal anzusetzen, die eine vor consonantisch, die andre vor vocalisch anlautendem Suffix.

1) *bhebhára*	*bhebhormé*	*bhebhrúnt*
2) *skeskála*	*skeskolmé*	*skesklúnt*
3) *bhebhándha*	*bhebhundhmé*	*bhebhundhúnt*
4) *tetárpa*	*tetorpmé*	*tetorpúnt*

5) *bhebhá*$_2$*ida* *bhibhidmé* *bhibhidúnt*
6) *kekõpa* *kekapmé* *kekapúnt*
7) *lelõda* *lelâdmé* *lelâdúnt*
8) *pepánka* *pepankmé* *pepankúnt*
9) *eáika* *eaikmé* *eaikúnt*
10) *váida* *vidmé* *vidúnt.*

Zweite Periode.

Es entstehen nach Nr. 10, dem idg. Prät.-Präsens, einige neue Prät.-Präs., durch Aufgeben des alten Präsens und der Präteritalreduplication; bei denjenigen Verben, die in der ersten Periode dem Paradigma 1 (= 2) folgten, verdrängt weiterhin die erste schw. Stammform die zweite; *(ske)sklúnt* wurde zu *skolúnt.* Im übrigen bleiben alle Paradigmata unverändert.

1) *bhebhára* *bhebhormé* *bhebhrúnt*
2) *skála* *skolmé* *skolúnt*
3) *bhebhándha* *bhebhundhmé* *bhebhundhúnt*
4) *tárpa* *torpmé* *torpúnt*
5) *bhebháida* *bhibhidmé* *bhibhidúnt*
6) *kekõpa* *kekapmé* *kekapúnt*
7) *lelõda* *lelâdmé* *lelâdúnt*
8) *pepánka* *pepankmé* *pepankúnt*
9) *áika* *aikmé* *aikúnt*
10) *váida* *vidmé* *vidúnt.*

Dritte Periode.

Bei Nr. 1) wird der syncopirte Typus durch den *ê*-Typus ersetzt und weiterhin stirbt die 1. schwache Stammform des 1. Paradigmas aus. Im Anschluss daran wird der Pluralstamm nach dem *u* der 3. Plur. um ein *u* erweitert.* Noch in derselben Periode tritt der allgemeine Schwund der Reduplicationssilbe ein; nicht betroffen werden hiervon die Verba mit schwerem Präsensvocal, also Nr. 7) u. 8). Wir haben daher am Schluss der Periode die Paradigmen in folgender Gestalt:

---

* Ich halte das *u* der 1. Dual. Perf. mit Bopp vgl. Gr. ^{3} § 441 entschieden für lang, setze also *gêbû* an (got. auch *siû* wir beide sind).

1)	*bhára*	*bhêrumé*	*bhêrúnt*
2)	*skála*	*skolumé*	*skolúnt*
3)	*bhándha*	*bhundhumé*	*bhundhúnt*
4)	*tárpa*	*torpumé*	*torpúnt*
5)	*bháida*	*bhidumé*	*bhidúnt*
6)	*kõpa*	*kapumé*	*kapúnt*
7)	*lelõda*	*lelêdumé*	*lelêdúnt.*
8)	*pepánka*	*pepankumé*	*pepankúnt*
9)	*áika*	*aikumé*	*aikúnt*
10)	*váida*	*vidumé*	*vidúnt.*

Vierte Periode.

Es vollzieht sich bei den Paradigmen 7 und 8 die präteritale Accentverschiebung: also Entstehung der später κατ' ἐξοχήν redupl. Prät. Vielleicht trat gleichzeitig in den Paradigmen 6 und 7 eine Angleichung der Pluralstammform an die Singularstammform ein; dieser Punkt war wie wir sahen nicht genau zu chronologisiren.

1)	*bhára*	*bhêrumé*	*bhêrúnt*
2)	*skála*	*skolumé*	*skolúnt*
3)	*bhándha*	*bhundhumé*	*bhundhúnt*
4)	*tárpa*	*torpumé*	*torpúnt*
5)	*bháida*	*bhidumé*	*bhidúnt*
6)	*kõpa*	*kôpumé*	*kôpúnt*
7)	*lélôda*	*lélôdume*	*lélôdunt*
8)	*pépanka*	*pépankume*	*pépankunt*
9)	*áika*	*aikumé*	*aikúnt*
10)	*váida*	*vidumé*	*vidúnt.*

Fünfte Periode.

Die Lautverschiebung tritt ein und wandelt die Paradigmata folgender Maassen.

1)	*bára*	*bêrumé*	*bêrúnþ*
2)	*skála*	*skolumé*	*skolúnþ*
3)	*bánda*	*bundumé*	*bundúnþ*
4)	*þárfa*	*þorbumé*	*þorbúnþ*
5)	*báita*	*bitumé*	*bitúnþ*
6)	*hõfa*	*hôbumé*	*hôbúnþ*

7) ***lélôta***	*lélôtume*	*lélôtun (d?)*
8) ***féfanga***	*féfangume*	*féfangun (d?)*
9) ***áiha***	*aigumé*	*aigúnþ*
10) ***váita***	*vitumé*	**vitúnþ*

Sechste Periode.

Das germ. Accentgesetz tritt ein: der Accent wird in den schw. Formen von der Suffixsilbe auf die Stammsilbe geworfen; wo der Accent auf der Reduplication steht, wird er durch die Accentverschiebung nicht alterirt. Am Ende dieser Periode mag das consonantische Auslautsgesetz eingetreten sein.

1) ***bára***	*bḗrume*	*bḗrun*
2) ***skála***	*skólume*	*skólun*
3) ***bánda***	*búndume*	*búndun*
4) ***þárfa***	*þórbume*	*þórbun*
5) ***báita***	*bítume*	*bítun*
6) ***hṓfa***	*hṓbume*	*hṓbun*
7) ***lélôta***	*lélôtume*	*lélôtun*
8) ***féfanga***	*féfangume*	*féfangun*
9) ***áiha***	*áigume*	*áigun*
10) ***váita***	*vítume*	*vítun.*

Siebente Periode.

Das vocalische Auslautsgesetz wirkt; und damit ist die letzte Periode erreicht, in der das st. Präteritum eine Umwandlung erleidet; für eine weitere Chronologisirung des germ. Verbs ergibt das 3. Kapitel eine 8. Periode. Wir finden am Schluss der 7. und während der angekündigten 8. Periode die Paradigmata in folgender Gestalt.

1) ***bar***	*bêrum*	*bêrun*
2) ***skal***	*skolum*	*skolun*
3) ***band***	*bundum*	*bundun*
4) ***þarf***	*þorbum*	*þorbun*
5) ***bait***	*bitum*	*bitun*
6) ***hôf***	*hôbum*	*hôbun*
7) ***lélôt***	*lélôtum*	*lélôtun*
8) ***féfang***	*féfangum*	*féfangun*
9) ***aih***	*aigum*	*aigun*
10) ***vait***	*vitum*	*vitun.*

8) Die Resultate der Chronologie des st. Prät. der germ. Grundsprache sind folgende.

Die älteste That des germ. innerhalb des Lebens der st. Conjugation ist die Bildung einiger Prät.-Präs., deren Chronologie Holtzmann (Abl. S. 29) theilweise sehr richtig bestimmt hatte. Die wichtigsten Facta der späteren Zeit sind: die Accentverschiebung im Präteritum von Verben mit schwerem Präsensvocal, die Ersetzung des syncopirten Typus durch den *ê*-Typus und der damit verbundene Schwund der Reduplication.

Ich muss auf den ersten Punkt hier noch einmal zurückkommen. Die Chronologie hat die Annahme einer Ausnahme von der grossen Accentverschiebung über allen Zweifel erhoben, da in der 6. Periode der Accent der Paradigmen 7 und 8 nicht die oben p. 73 postulirte Verschiebung erlitten hat. Diese Ausnahme aber scheint einzig dazustehen und erfordert eine Erklärung. Ich könnte mir deren zwei denken, gebe aber der zuletzt anzuführenden ohne Schwanken den Vorzug.

Entweder statuirt man für diesen speciellen Fall eine Ausnahme der Accentverschiebung und rechtfertigt sie folgender Maassen: Formen wie *féfanga* konnten nicht zu *fefánga* werden, weil aus diesem ein *fanga* werden musste; das germ. aber hatte die Accentverschiebung im redupl. Prät. nur zur Vermeidung der Aehnlichkeit von Präs. und Prät. unternommen; hier wäre bei der Durchführung der Accentverschiebung das eingetreten, dem die Sprache hatte ausweichen wollen.

Aber Ausnahmen sind und bleiben Ausnahmen; wer sie umgehen kann, umgeht sie. Ich für meine Person verwerfe daher diese Erklärung und stelle folgende auf.

Das germanische Accentgesetz in der bisherigen Fassung ist nicht genügend; es muss vielmehr so formulirt werden: die Accentverschiebung traf nur den Ton suffigirter Flexionssilben, alterirte aber die Betonung präfigirter Flexionssilben nicht.

Diese Annahme empfiehlt sich demjenigen, der mit mir sporadische Unregelmässigkeit verwirft, sie wird annähernd zur Nothwendigkeit für denjenigen, der meinen Erörterungen

über den Aor. im germ. Beifall schenkt. Ich scheide mit diesen kurzen Andeutungen vorläufig von einem interessanten Punkte der germ. Formenlehre, werde aber nach Abschluss der Untersuchung über den Aor. auf das germ. Accentgesetz ausführlicher zu reden kommen.

---

§ 3.

ZUM REDUPLICIRTEN PRÄTERITUM IM ALTENGLISCHEN.

Den Mittelpunkt, um den sich die Frage nach der Umwandlung der zweisilbigen Perfectstämme in einsilbige dreht, bildet das altengl. Es fragt sich, ob dieser Dialect an sich die Berechtigung hat, der Ausgangspunkt und das Centrum der Frage zu sein. Die Lautverhältnisse des ae. sind nicht so klar und einfach wie die der verwandten Dialecte. Dazu fehlt uns ein erschöpfendes Wörterbuch nach Art des an. von Cleasby, Prosa und Poesie umfassend und erschöpfend. Wie jeder weiss, ging die Prüfung der Frage nach der Umwandlung der redupl. V. in abl. davon aus, dass im ae. der Wurzelanlaut vielfach nicht geschwunden, also die Zweisilbigkeit des Stammes andeutungsweise wenigstens noch vorhanden ist; man kennt die Prät. *heht* (zu *hâtan), dreǫrd* (zu *drǽdan, ôndrǽdan), reǫrd* (zu *rǽdan), leǫrt* (zu *lǽtan), leǫlc* (zu *lâcan).* In dieser Thatsache besteht aber keine Eigenthümlichkeit des ae. Das ahd. ist theilweise noch alterthümlicher, indem es die Zweisilbigkeit des Stammes — und zwar nicht andeutungsweise wie das ae. — bewahrt hat. Ich stimme nämlich Joh. Schmidt (Vocal. II, 429) in der Erklärung der ahd. *ki-screrot* und *ca-pleruzzi* vollkommen bei: *screrot* (zu *scrôtan)* ist eine Bildung wie ae. *dreǫrd,* nur dass bei diesem der Wurzelvocal geschwunden, bei jenem aber erhalten; *dreǫrd* beruht auf *drérod, dédrôd; screrot* auf *screraud, skeskraud.** Und der innere Zitterlaut von *pleruzzi* ist sicher

* Wir finden ganz ähnliche Erscheinungen im zd., das in der Reduplication des Intensivs stets den ganzen Wurzelanlaut (auch

nicht anders zu beurtheilen als der von ae. *leǫrt* (zu *lǽtan)*. Dass Joh. Schmidts Erklärung von *ana-sterozun* nicht befriedigt, ist durch das Verner'sche Gesetz klar gelegt, das den Rhotacismus des germ. fixirt hat. *stéstaut* kann nicht durch *stésaut* zu *steroz* geworden sein, denn eine Erleichterung von *st* zu *s* in der eigentlichen Wurzelsilbe wäre ganz beispiellos im germ. und sonst. Vielmehr ist letzteres als einfache Analogiebildung nach dem Muster von *screrot pleruz* aufzufassen, und für *birum* bleibt auch keine andere Auffassung übrig (sein *i* ist gesetzmässig, weil die Grundform *bibû* für älteres *bébûva* oder *bébûa* ist). Es ist nicht zu übersehen, dass ahd. *hlouffan* mit *stôzzan* zur selben Reihe gehört; das Prät. von *hlouffan* (es würde *hlerof* sein) als einem sehr viel gebrauchten Worte könnte mit den von *scrôtan bluozzan* und *fluohhan* (Prät. unbelegt = got. *faiflôk)* leicht der Ausgangspunkt einer Analogisirung gewesen sein, so dass *steroz* nicht all zu auffällig wäre.*

Aber trotz der Existenz der älteren zweisilbigen Stammformen im ahd. ist die Entstehung der einsilbigen Stammformen überaus dunkel. Jene Formen waren nur bei Verben

---

echte Doppelconsonanz) gibt, dafür aber vereinzelt im eigentlichen Wurzelanlaut Erleichterung eintreten lässt. √ *γrâ* bildet das Intens. *γrârayçiti* für *γrâγrayçiti;* vgl. Bartholomä p 90. Ueber die Factoren, die bei der Genesis von Formen wie *dreǫrd* wirkten, ist auf Scherers feine Auseinandersetzung Zeitschr. f. östr. Gymn. 24, p. 296 f. zu verweisen.

* Ich möchte glauben, dass wir das 'hiatusfüllende *r*' des Prät. auf die Dauer entbehren können, es ist eine so singuläre Annahme und nach meinem Gefühl grammatisch so durchaus unberechtigt, dass wir uns eine andere Erklärung suchen müssen: sie ist oben im Anschluss an Joh. Schmidt gegeben und ich fasse jene *scrirum* zu *scrian* u. s. w. als redupl. Prät., deren Genesis z. Th. in *birum* zu suchen ist. Zweifelsohne war auch für *spirum* der Sg. *spio* (für *speo*) von grosser Wichtigkeit vgl. *hliof stioz;* für das ahd. ist also wirklich Uebertritt unter die redupl. Prät anzunehmen im Gegensatz zu an. *spjó* vgl. p. 86 Anm. Im got. und ae. zeigt sich naturgemäss keine scheinbare oder wirkliche Anomalie: dazu bot der Reflex des alten *spâiva* in diesen Dialecten keine Gelegenheit. *scrirum* zu *scrian* ist Analogiebildung nach *spirum* zu *spian,* der Nebenform von *spiwan.* Auch im an. haben wir ein paar redupl. Prät. zu abl. V.. deren Ursprung sehr spät sein muss.

mit präsentischen *ô* und *au (û)* erhalten. Meiner Meinung nach ist es reiner Zufall, dass wir die zweisilbige Stammform nicht bei Verben mit präsentischem *ai* finden; dies kommt daher, dass bei keinem der hergehörigen V. im ahd. ein *r* (oder *l*) im Spiele ist; vgl. *sceidan, zeisan, meizzan, sweiffan.* Dagegen wird es bei den Verben mit präsentischem *a* vor Doppelconsonanz doch wohl auf innerem Grunde mitberuhen: in demselben Maasse als ein altes *au* und *ô* zu *o (u)* gekürzt wurde, konnte ein einfaches *a* schwinden, und mit dem Schwund des Wurzelvocals trat für den syncopirten Typus ein neuer *ê*-Typus ein — freilich auf unerklärliche Weise. Im ae. finden wir neben dem *ê*-Typus und den oben genannten Resten des syncopirten Typus einen neuen Typus: den *eo*-Typus. Die Angabe der Litteratur über die redupl. Prät. des ae. übergehe ich und stelle hier eine Liste zusammen, die möglichst sichere Resultate einer Sammlung hergehöriger Formen bietet. Ich hoffe, dass einzelne Bemerkungen auch denjenigen willkommen sein werden, die ihrerseits Hypothesen über denselben Gegenstand aufgestellt haben, aber bemerke, vorher, dass ich mich in Bezug auf die Quantität der Vocale im ae. Prät. zu den Ansichten ten Brinks Angl. I, 513 ff. bekenne.

Wo zahlreiche Beispiele aus Poesie und Prosa zur Hand waren, fehlt jedes Citat; wo die Namen Grein oder Ettmüller genannt sind, habe ich keine eignen Belege; wo Prosabelege gegeben werden, beruhen sie, wenn nicht ausdrücklich das Gegentheil bemerkt wird, auf eigner Sammlung.

fôn *fêng*

hôn *hêng*

gangan *geong* Grein; man findet in der einschlägigen Litteratur neben *geong* stets *gêng* und *gien(g)* angesetzt; beide Formen sind nur je einmal belegt und zwar aus Genes. (B) 834 und 626; es liegt daher nach einer Vermuthung des Herrn Prof. ten Brink nahe, beide zu den von Sievers Heliand p. XXXII f. Anm. zusammengestellten stehengebliebenen as. Formen zu gesellen. In Prosa herrscht ganz ausschliesslich *eode.*

bannan beon(n); Leo ags. Gl. p. 419 belegt das Prät. aus Thorpe Diplom. p. 201 (= Kemble Cod. Dipl. II, 387) und p. 139.

spannan speonn; spênn ist bei Grein nur einmal belegt, und wieder nur aus Genes. (B) 445; im as. ist *spannan* nicht belegt; aber da das V. ahd. ist, wird es uns nur durch Zufall im as. nicht erhalten sein. *spênn* steht daher auch im Verdacht eine stehengebliebene as. Form zu sein.

spanan speon; spôn kommt bei Grein nicht vor, öfter in Prosa; Oros. p. 26; Past. Care p. 214. 222. 350. 401; doch scheint *speon* in Prosa durchaus vorherrschend zu sein.

blandan blênd: Grein.

hęaldan heold; *hêld* Ags. Chron. I, 374 (ad a. 1123), p. 379 (a. 1139) und p. 382 (ad a. 1135).

fęaldan feold: Grein; auch Pros.-Bibl. I, 67. 107; Godsp. 110. 122. 178.

węaldan weold.

węalcan weolc: Grein; auch Homil. I, 448; vit. Gudl. 14?

stęaldan steold: Grein.

węallan weoll: Grein; auch Pros.-Bibl. I, 192; Homil. I, 86; ags. Chron. p. 364; Past. Care p. 49.

fęallan feoll.

węahsan weohs (selten *wôhs).*

---

hâtan hêt; heot Kemble Cod. Dipl. V. 29; Thorpe Dipl. 524; ags. Chron. S. 50 Anm.; S. 52 Anm.; S. 122 Anm. p. 352; *heht* Grein und Sweet Past. Care Einl. 36.

lâcan lęolc Grein; *lêc* nur Genes. (B) 647 (weder im as. noch im hd. ist das entsprechende V. vorhanden); Prosabelege fehlen mir.

swâpan sweop: Grein.

[swâfan sweof: Grein].

scâdan scêd: Grein; *sceod* Ettmüller; *scêd* Past. Care p. 38. 290. 350 (im Cotton Ms.; im Hatton Ms. dafür *scead,* das möglicherweise *scęâd* ist und sich zu *scęâdan* verhält wie *gang* zn *gangan.*

---

hleapan hleop.
beatan beot: Grein (auch Godsp. S. 67. 98. 107 Pros.-Bibl. S. 197. 198).
heawan heow.
breatan breot: Grein.
spreatan spreot: Grein.
bûwan beo (Zimmer Ost- und Westgerm. 48—56).

---

lǽtan leǫrt: Grein; *lêt* herrscht in Prosa und Poesie; *leot* ags. Chr. p. 122 Anm. (ad a. 852); p. 220 Anm.; p. 377 (ad a. 1126).
rǽdan reǫrd: Grein.
drǽdan dreǫrd: Grein; in Prosa stets *drêd.*
slǽpan slêp.
hwǽsan hweos (Präs. *hwǽsan? hwôsan? hwêsan?* auf das Prät. Homil I, 86 hat Holtzmann ad. Gr. p. 206 aufmerksam gemacht; weitere Belege sind seitdem nicht bekannt geworden; Zupitza Jen. Litt.-Zeit. 1878, S. 214).
sâwan seow: Grein; auch Godsp. S. 28. 30. 31. 133. 151.
blâwan bleow: Grein und Ettmüller; in Prosa sehr häufig.
þrâwan þreow: mir nur aus Hom. II, 510 bekannt; das Part. *þrâwen* belegt Leo).
cnâwan cneow: in Prosa sehr häufig (Godsp. 113. 125. 175. 179 u. s. w.); *cnêw* vgl. Sweet Pastor. Care XXVIII.
crâwan creow: Godsp. 67. 107. 174. 229.
wâwan; Prät. unbelegt?
mâwan meow unbelegt?

---

spôwan speow.
rôwan reow: Grein; auch Hom. II, 148. 378. ags. Chr. 176. 307.
grôwan greow: Grein; auch Hom. II, 8; Past. Care 336.
blôwan bleow: Grein; auch Hom. II, 8.
flôwan fleow: Grein und Ettmüller; auch Hom. II, 58. 158. 162. 202. 250. 312 und sonst.
hlôwan hleow: Grein.

glôwan: Prät. unbelegt?
hrêpan hreop.
hwôpan hweop: Grein.
blôtan bleot: Grein; ist *blêt* belegt?
swêgan: Prät. unbelegt?
wêpan weop.

Ehe ich meine Erklärung für das ae. *eo* biete, muss ich folgende Punkte der Erwägung anempfehlen.

1) Bei den Verben der germ. Reihe *haldan* haben wir im ae. bald *eo*, bald *ê*. Die Verba auf *alx* haben consequent *eo*; denn jene *ê* von *hêld* können nichts beweisen; sie gehören einer späten Periode an, wo bei einigen Verben Schwanken zwischen *eo* und *ê* eintritt; derselben späten Zeit gehören *leot* und *heot* neben *lêt* und *hêt* an. Die Verba der Formel *anx* haben theils *ê* (*fêng hêng blênd*) theils *eo* (*geong beonn speonn speon*); auf eine Regel kann man in Betreff derselben nicht kommen.

2) Die Verba der Reihe *haitan* haben bald *ê* bald *eo*; eine Regel lässt sich nicht gewinnen. Die ganz späten *heot* kommen nicht in Betracht.

3) Die Verba der Reihe *hlaupan* scheinen durchweg *eo* zu haben.

4) Die Reihe *lǣtan*: die auf Consonanten auslautenden Wurzeln scheinen in den ältesten Denkmälern stets den syncopirten Typus erhalten zu haben. Nur zu *slǣpan* ist derselbe nicht nachweisbar; ob zufällig? Neben dem syncopirten Typus scheint der *ê*-Typus zu herrschen. Das sehr späte *leot* kommt nicht in Betracht. Ursprünglich vocalisch auslautende Basen scheinen stets den *eo*-Typus zu haben; man beachte jedoch die *cnêw* aus König Alfreds Uebersetzung der Cura Pastoralis.

5) Die Verba mit innerem *ô* haben soweit mir belegbar stets *eo*.

Der *eo*-Typus ist also vorherrschend; Schwanken zwischen diesem und dem *ê*-Typus ist vielleicht nur für *scâdan* zuzugeben; der sehr späte, wohl erst der letzten Hälfte des 11. und dem 12. Jahrhundert eigenthümliche Wechsel von *eo*

und *ê* in *heold-hêld, lêt-leot, hêt-heot* kann für die Untersuchung von gar keinem Interesse sein. Der *ê*-Typus zeigt sich mit Constanz nur in *hêng* und *fêng* (und *blênd*), in *slêp* und neben dem syncopirten Typus in *lêt* und *drêd* und *hêt*. Es lässt sich demnach keine bündige Regel über das Auftreten der beiden Typen geben.

Dies ist der Ausgangspunkt der folgenden Hypothese.

Der *eo*-Typus ist an einigen Stellen durchaus gesetzmässig. *eo* als Diphthong ist germ. *eu*. Sobald bei Verben mit anlautendem *w* der Wurzelvocal unterdrückt, also *wéwald* zu *wewld* wurde, musste der *eo*-Typus entstehen; *wewld* wird zu *weuld weold*. Kann ae. *weold* noch länger auffällig sein? und *weoll* aus *wéwall* zu *weallan?* und *weohs* aus *wéwahs* zu *weahsan?* und *weolc* aus *wéwalc* zu *wealcan?* und *weop* zu *wêpan* = *wôpian* für *wéwôp?* Und wäre zu *wâwan* nicht ein *weow* denkbar und nach Analogie der Verba derselben Reihe erforderlich? Wir haben also zunächst 6 Verba, bei welchen die *eo*-Bildung durchaus gesetzmässig ist; und von diesen Formen aus wurde die *eo*-Bildung zum *eo*-Typus.

Noch günstiger stellt folgende Hypothese meine Annahme, dass der *eo*-Typus von einigen regelmässigen Formen ausgegangen ist. In 5 Verben bildet *w* das zweite Element anlautender Doppelconsonanz. Erinnert man sich nun an das bekannte *dreord*, welches durch *drérod* aus germ. *dédrôd* entstanden ist, so wird man die Möglichkeit folgender Annahme zugeben: germ. *séswaip* wurde durch die Mittelstufen *seswop* < *swewop* < *swewp* zu *sweop*. Dieselbe Erklärung lässt sich ausserdem auf *hweop (hwopan)* = got. *hvaihvôp*, auf *hweos (hvéhvôs?)*, auf **sweog (swêgan)* [und *sweof : swâfan*] anwenden. Wir hätten hiernach 10 Formen mit berechtigtem *eo* im redupl. Prät. Nun besitzt das ae. nicht ganz 50 reduplicirende Verba. Etwa 35 Verba zeigen überhaupt den *eo*-Typus. Es ergibt sich also, dass etwa 25 Verba sich nach der Analogie von etwa 10 gerichtet haben. Ein günstigeres Resultat kann kaum erzielt werden.*

---

* Ich merke hier an, dass meine Erklärung des *eo*-Typus im ae. sich aus einer Uebertragung derjenigen Principien ergeben hat, die

Auffällig bleibt im ae. trotz oder grade wegen der Annahme von Analogiebildung doch manches. Ich fasse *beonn speonn geong* u. s. w. als Analogiebildung nach *weold* u. s. w. Wesshalb aber — frage ich mich vergeblich — wesshalb trat bei *geong* Analogiebildung nach *weold* ein und wesshalb haben wir nicht *feong*, nicht *heong*, sondern nur *fêng*, nur *hêng?* Man kann sich leicht mit allgemeinen Redensarten aus dieser Klemme helfen wollen, etwa: die Wirkung der Analogie sei nicht nothwendig, sondern willkürlich und unberechenbar. Aber ich glaube nicht, dass man sich in unserm Falle bei solchen Worten beruhigen kann.

Ich hatte ursprünglich vor, an die Darlegung meines Standpunktes in Betreff des ae. *eo* eine Erörterung über die mehr oder weniger glücklichen Theorien meiner Vorgänger in der Behandlung dieser Frage zu knüpfen. Wie sie ausgefallen wäre, mag jeder an sich prüfen, der meiner Erklärung Beifall schenkt. Doch hebe ich zwei Punkte hervor. Die Scherer-Sievers'sche Theorie nimmt verschiedentlich Ausfall des wurzelanlautenden Consonanten an: ein solcher widerspricht den Lautgesetzen.* Joh. Schmidt nimmt an, ae. *eo*

Hübschmann Kz. 24, 405—406 Anm. für die Genesis des *ê*-Typus im ind. aufgestellt hat.

* Man führt gern das aussergot. Zahlwort für 'vier' gegenüber got. *fidvôr, fidur* als sicheres Beispiel für die Möglichkeit des spurlosen Schwundes von Consonanten an. Den richtigen Weg zur Erklärung hat Zimmer Ost- und Westgerm. p. 16 gezeigt. Ein *d* konnte nicht schwinden, dagegen ist der Schwund von *g* vor *v* (oben p. 12) gesetzmässig, und wir finden wirklich im an. noch ein *g*. Die aussergot. Formen beruhen auf *(fegvôr =) fevôr-* und *fegur-;* die letzte Form hat sich nur im an. erhalten in *fiögur;* die Form *fevôr* liegt in allen Dialecten ausser im got. vor. Wie verhalten sich nun *fegvôr :* got. *fidvôr* und *fegur :* got. *fidur?* Mit Zimmer an wirklichen Wechsel von *d* und *g* glauben ist mir nicht möglich, solange Beispiele fehlen. Ich denke mir die Genesis der germ. Formen vorläufig so: die ältesten Formen sind *ketvôr* und *ketur;* es stellte sich für *t* im Inneren ein *k* ein im Anschluss an den Anlaut. Für diese Annahme lassen sich Parallelen beibringen: lat. *quinque* für *pinque;* sk. *shash* für *sash*. So entstanden *kekvő́r* und *kekúr* neben *ketvő́r* und *ketúr*. Und von da an geht die Entwicklung ihren ruhigen Gang. Auffällig bleiben die Formen jedenfalls auch bei dieser Erklärung; wenn die got. Formen mit *d*

und *ê* hätten in jeder Sprachperiode ganz promiscue gewechselt; so gewiss man überhaupt von Sprachchronologie reden kann, so sicher ist es, dass der *ê*-Typus und der *eo*-Typus in keinem causalen Verhältnis zu einander stehen. Man kann die Probe mit einzelnen Denkmälern, etwa mit der Elene (oder dem Beow.) machen: es stehen sich *fêng, hêng - heold, geong* strenge gegenüber, und nirgends zeigt sich in alten Denkmälern eine Contraction von *eo* in *ê*.

Im übrigen muss ich diejenigen, die sich für die Frage speciell interessiren, auf Scherers, Sievers und Schmidts eigne Auseinandersetzung verweisen.

§. 4.

DAS PRÄTERITUM DER √ *dhâ*[1] IM WESTGERMANISCHEN.

Die Perfectbildung der √ *dhâ*[1] verlangt eine besondere Besprechung; sie ist an und für sich interessant und steht mit weitern Fragen im engsten Zusammenhange.

Dass die Wurzel *dhâ*[1] eine *a*[1]-Wurzel ist, ergibt sich aus dem *ô* des germ. Präs. und aus dem *i* des sk. *hitás* (germ. *dânás* resp. *dênás* deckt sich in der Dehnung mit zd. *dâta;* Gdf. *dhâ*[1]*-tás*, *-nás)*. Das Prät. muss daher Steigerung gehabt haben und, weil der Präsensvocal schwer ist, reduplicirend gewesen sein: der Sg. lautete also *dédôa dédôsta dédôe**, nach dem Wirken des Auslautsgesetzes *dédô*

---

fehlten, würde sie mehr Wahrscheinlichkeit haben. Ich stelle meine Annahme nur in der Hoffnung auf, dass sie bald durch eine schlichtere, einfachere ersetzt werden möge. Jedenfalls aber berechtigen die verschiedenen Formen für die Zahl 4 im germ. keineswegs zur Annahme, dass überall einmal gelegentlich ein Consonant schwinden könne. Und desshalb habe ich die Formen hier besprochen.

* Holtzmann in seiner Schrift über den Ablaut brachte die Accentverschiebung im germ. in *dédôa* (Holtzmann p. 72 setzt zaudernd und fragend ein got. *daidô* mit *ai* als Reduplicationsvocal an: ein Nachtrag zu S. 71) in causalen Zusammenhang mit sk. *dádhâu.* Diese Conjectur spricht nicht wenig für H's. immensen Scharfsinn in Sachen der Grammatik. Dass sich dieselbe aber nicht mehr halten lässt, beruht auf der vorgerückten Kenntniss der Veden, die noch stets *dadhâ'* bieten.

dédôst dédô. Nur das got. könnte diese Flexion in aller Reinheit bewahrt haben als *daidô daidôst daidô*. Sonderbarer Weise fehlt sie im ostgerm. überhaupt, und Wunder über Wunder! das westgerm. hat diese Formen annähernd treu bewahrt, während es sonst stets die zweisilbigen Präteritalstämme in einsilbige umgewandelt hat.

Eine Erklärung hat dies Factum bis jetzt nicht gefunden, obwohl es — ich glaube seit Holtzmann — allgemein anerkannt ist.

Die Grundform, in der wir das alte Prät. der $\sqrt{\ }$ *dhâ*[1] im westgerm. finden, ist *dédô* (= got. *daidô)*. Wir haben als Ausgang der schw. Prät. für die westgerm. Grundsprache ein *dô* anzusetzen. Ja wir finden sogar in den westgerm. Dialecten eine durchgängige Responsion des schw. Prät. und der Flexion des Prät. der $\sqrt{\ }$ *dhâ*[1].

ahd. *nerita : teta*

as. { *nerida, neridos, nerida : deda, dedos, deda*
{ *neridun : dedun*

ae. { *nerede, neredest, nerede : dide, didest, dide*
{ *neredon : didon (dedon* Sweet Pastor. Care XXVII).

Wir dürfen aus dieser Uebereinstimmung einen doppelten Schluss ziehen: einmal, dass bereits im urwestgerm. Gleichheit der Formen vorhanden war, und dann, dass dieser Parallelismus die Ursache der Erhaltung der Reduplication war, indem das Sprachgefühl *neri-dô* und *de-dô* zerlegte, also in dem letzteren auch ein schw. Prät. fühlte. Freilich ist es schwierig alle urwestgerm. Formen zu construiren. Sicher ist *dédô : nazidô* für die 1. Pers. und wahrscheinlich auch für die 3. Pers. Sicher ist mir ferner die 3. Plur. *dédun : nazidun;* über *nazidun* ist unten zu handeln. *dédun* entspricht dem ai. *dadhús;* das Princip beider Bildungen besteht darin, dass der Wurzelvocal im Auslaut der Basis *dhâ*[1] vor unmittelbar folgendem vocalisch anlautendem Personalsuffix schwindet.* Sk. *dadhús* = germ. *dédun* (ae. *didon)* beruhen demnach auf $dha_1dh(a^1)\acute{a}_1nt$. In der 2. Pers. Sg. scheint sich im

* Von hier aus fällt neues Licht auf meine Annahme eines idg. *prú* (= got. *filu)* zu $\sqrt{\ }$ *pra*; vgl. p. 23.

ae. *neridest* nach *didest* (germ. *dédôst;* vgl. got. *saisôst)* gerichtet zu haben; im as. umgekehrt der Auslaut von *dedôs* nach dem von *neridôs.*

Die Ansicht, wonach das *da* der schw. Prät. des got. (und germ.) Perf. der √ *dhâ*[1] sei, möchte ich am liebsten auf sich beruhen lassen, da sich kein einziger Punkt für sie geltend machen lässt und Scherers Annahme eines germ. Aor. mit Unrecht so gern ignorirt wird. Erstens weil die √ *dha*[1] ein reduplicirtes Perf. bilden muss und der Schwund der Reduplication in dem zu construirenden Perf. *dédôa* durchaus beispiellos wäre, zweitens weil wir bei der Annahme eines Perf. im got. nicht *da* u. s. w., sondern *dô* u. s. w. nach Analogie von *saisô* u. s. w. erwarten müssten, drittens weil westgerm. *dô* und *dédô* nicht beide zugleich Perf. sein können: ist erstens das Suffixelement der schw. Prät. kein Perf. der √ *dhâ*[1] und zweitens nur westgerm. *dédô* echtes Perf. der √ *dhâ*[1].

Ueber got. *dês* herrscht grosse Meinungsverschiedenheit. Mir scheinen Holtzmann Germ. 9, 185 und Joh. Schmidt Vocal. I, 57, wofern ich die Stelle richtig auffasse, die allein mögliche Erklärung gegeben zu haben: got. *dês* ist germ. *dêssa, dhâssá* für *dhâdhtá.* Im ind. herrscht für die 2. Sg. Perf. bekanntlich eine doppelte Möglichkeit der Bildung: das Suffix *tha* wird entweder an die st. oder an die schw. Stammform gefügt. Nun beruht wie sich gleich zeigen wird der Plur. *dêdum* (got.) auf einer idg. √ dha_1dh*;* dazu lautete die st. Perfectform $dha_1dh\acute{a}_2dh$*;* diese um Suffix *ta* vermehrt, musste ein germ. *dást* ergeben; die schw. Form lautete *dêd* (wie *bêr-, sêt-* u. s. w.) und diese um Suffix *ta* gemehrt, ergab regelrecht *dêssú* = *dês.* Ich sehe sehr wohl, dass das Fehlen anderer Formen, die nach demselben Princip gebildet sind, dieser Erklärung nicht grade günstig sind; aber ich finde keine Möglichkeit einer bessern Erklärung. Dunkel ist an. *dir;* es ist aber sehr die Frage, ob es dem got. *dês* antwortet, oder ob es nicht vielmehr echte Aor.-Form (gr. ἔθης, sk. *ádhâs,* urgerm. *édôz)* ist. Und die westgerm. Formen (ae. *-dest* = as. *dôs* = ahd. *tôs)* können ihren Vocal möglicher Weise den übrigen Singularformen entlehnt haben; das *s*

der ahd. = as. Form ist vielleicht alt und ursprünglich und möglicherweise der Ausgangspunkt für das *s* in *findis, biris*, das nicht zu dem *z* von germ. *finþezi, bérezi* stimmt. Dunkel und verworren — soviel ist nach allem, was man über *du* und seine Verwandte gesagt hat, niemandem zweifelhaft — ist die Flexion der schw. Prät. in hohem Maasse, und wir gelangen nicht zu leicht zur richtigen Einsicht.

Ich komme jetzt zu got. *-dêdun* = ahd. *tâtun*. Ich sehe keinen Grund, wesshalb man sich vielfach gegen die Annahme einer idg. Wurzel *dha*$_1$*dh* so sehr gesträubt hat; die Wurzel an sich kann nicht auffällig sein und sie wird durch das ai. *dadh* durch ksl. *dezdą* (= *dedjô;* Präs.-Bildung nach der 4. sk. Classe) und durch die germ. Formen so sicher gestellt wie irgend welche andere Wurzel. An germ. *dêdum (dâdum)* ist mir ebensowenig etwas unverständlich als an *bêrum (bârum)*. Dass sich die Flexion des schw. Prät. im got. aus Bruchstücken eines alten Aor. und eines alten Perfects aufbaut, daran wird wohl auch die Syntax nichts auszusetzen haben. Und dass sich im ahd. und spurenweise auch im ae. echte Perfectformen beider Wurzeln zu einer Formeneinheit verbinden, ist doch nicht beispiellos.

Fasse ich die Resultate dieser kurzen Bemerkungen in Paradigmata zusammen — auf einzelne Punkte der schw. Präteritalbildung komme ich unten zurück —, so haben wir folgende urgerm. Perfectformen gefunden.

		$\sqrt{}$ *dha*^{1}		$\sqrt{}$ *dha*$_1$*dh*	
Sg.	1.	*dédôa,*	*dédô*	—	—
	2.	*dédôsta,*	*dédôst*	*dêssá,*	*dêss, dês*
	3.	*dédôe,*	*dédô*	—	—
Plur.	1.	—	—	*dêdumé,*	*dêdum*
	2.	—	—	*dêdudé*	*dêdud*
	3.	*dédunþ,*	*dédun*	*dêdúnþ*	*dêdun*

DRITTES KAPITEL.

DER AORIST IM GERMANISCHEN.

Man erwartet hier vielleicht eine Besprechung von Joh. Schmidts Hypothese, welche zu den zahlreichen feinen Bemerkungen der nicht genug geschätzten Anzeige von Leo Meyers got. Spr. Kz. 19. 268—296 gehört, dass das einmal überlieferte *digands* und das zweimal belegte *hatands* Part. Aor. seien. Die Möglichkeit dieser Erklärung leuchtet ein; sie lässt sich völlig rechtfertigen durch das Verhältnis *digands : deigands* = gr. λιπών λείπων. Es liegen aber noch andre Möglichkeiten bes. bei *digands* vor, und diese hat Schmidt übersehen.

Im altind. flectirt √ *dih* nach der 2. sk. Classe *déhmi dihmás*; das zugehörige Part. Präs. *dihat-* deckt sich mit got. *digand-*. Man könnte für das germ. auch eine Präsensbildung nach der 6. sk. Classe annehmen, von der zwei ostgerm. Beispiele vorhanden sind. Einem sk. *dihámi* müsste germ. *digō* entsprechen und dazu würde das Part. *digandz* lauten. Dieser Annahme wird derjenige seinen Beifall nicht versagen können, der meiner obigen Annahme got. *gadigis* stehe für *gadeigis* (= gr. τεῖχος) nicht zustimmt. Ich kann hier die Bemerkung nicht unterdrücken, dass man aber vielleicht mit Unrecht got. *gadigis* auf einen alten *as*-Stamm *dhá$_1$igha$_2$s* zurückführt. Zwar an sich könnte der Wechsel des *s* und *z* in got. Nominibus, die wir auf alte *as*-Stämme zurückführen, nicht viel besagen bei den Lautverhältnissen des got. Aber die Uebereinstimmung von got. *agisa-* n. und ahd. *egiso-* f. und die Discrepanz zwischen der

Gdf. *agésa-, agésô* und einem zu postulirenden *ágeza-* (zu idg. *á'ǵhas-)* mahnen doch zu einiger Vorsicht bei der Annahme alter *as*-Stämme für das germ. Vorausgesetzt nun, dass got. *gadigis* auf echtem *as*-Stamm beruht, ergeben sich von selbst folgende Möglichkeiten: da das Princip der *as*-Stämme starke Vocalstufe erfordert, so ist *gadeigis* zu schreiben und daher vielleicht auch *gadeigands* — beide Worte kommen unmittelbar nebeneinander vor, Röm. 9, 20 — oder *gadigis* durchbricht dieses Princip und hat schw. Vocalform und zwar könnte dies nur aus der Annahme eines nebenher laufenden Präs. Inf. *dĭgan*, also einer Präs.-Bildung nach der 6. sk. Classe, zu welcher *digands* gehören würde, erklärt werden.

Ich wage nicht unter den verschiedenen Möglichkeiten der Erklärung eine als die wahrscheinlichere auszuwählen.

Lag bei *digands* die Möglichkeit einer Verschreibung für *deigands* nahe, so ist in folgendem Falle die Zahl der Alternativen geringer.

Das einmal belegte *hulundi* st. f. Höhle ist augenscheinlich ein Particip und gehört zu germ. *hélô* hehlen, verbergen'. Die Wurzelsilbe hat schw. Vocalstufe dem st. Verb gegenüber. Das Verhältnis von *δέρκομαι ἔδρακον* legt die Annahme nahe, dass *hulundi* ein Part. Aor. ist. Es könnte aber auch als Part. Präs. eines *hélô* sein, das ursprünglich der 2. sk. Classe folgte; *hélô, hélamez* wäre ursprünglich *ḱélmi ḱolmés*. Die Möglichkeit, dass *hulundi* das Part. eines Präs. nach der 6. sk. Classe sei, hat keine Wahrscheinlichkeit. Das auslautende *-di* im Nom. von *hulundi* entspricht genau dem gr. *-σα* = sk. *tî*, Grundform *tia*[1]. Das *-un-* von *hulundi* ist dem von got. *tunþus* zu vergleichen und ist ind. *a* = idg. $a_1 n$. Auch bei diesem Nomen ist die Entscheidung schwer. Ueber got. *þûsundi* weiss ich nichts neues beizubringen; ob wirklich ein *tû'sa₁ntya*[1] Grundform ist? Soviel ist sicher, dass got. *þûsundi* und *hulundi* und *tunþus* mit ihrem innerem *-un-* eine Alterthümlichkeit bewahrt haben, die dem gr. verloren gegangen ist.

Ich habe diese Bemerkungen über einige Participia, die möglicherweise für das Vorhandensein eines Aor. im germ. resp. got. Zeugnis ablegen, vorausgeschickt. Der eigentliche

Gegenstand dieses Kapitels sind nicht sporadische Formen, die theilweise zu wenig belegt sind, sondern zwei Bildungen, von denen die eine für alle germ. Dialecte bis auf unsere Tage von der weittragendsten Bedeutung ist, während die andere in zwei Dialecten lange Zeit hindurch ein jugendfrisches, üppig wucherndes Leben hatte.

---

§ 1.

DER AORIST DER √ *dha* IM GERMANISCHEN.

Begemann hat bei seinen Untersuchungen über 'das schw. Prät.' 1873 und 1874 in der Polemik gegen verfehlte Theorien seiner Vorgänger theilweise viel Scharfsinn, im Aufstellen eigner Ansicht aber noch mehr Methodenlosigkeit gezeigt. Was seine Darlegungen I, 1—25 anbetrifft, wo er die Geschichte der Frage nach dem zweiten Element im schw. Prät. behandelt, so wird man im ganzen und grossen seinen Einwänden gegen frühere Ansichten durchaus Beifall schenken müssen. Aber seine Polemik gegen Scherers Annahme eines Aor. muss als äusserst unglücklich bezeichnet werden. Nichtssagend nämlich ist die Bemerkung: 'es wird sich schwerlich jemand für einen urgerm. Aor. begeistern, um daraus die speciell germ. schw. Prät. zu erklären, da von einem Aor. innerhalb des germ. sonst keine Spur zu entdecken ist.' Aber selbst wenn letzteres richtig wäre, hätte Scherers Annahme ebenso eingehend widerlegt werden müssen als die der übrigen Gelehrten, die über das schw. Prät. conjicirt haben. Später mag Begemann die Misslichkeit der Unterlassung einer Widerlegung von Scherers Ansicht empfunden haben und er holt daher II, XVII einige Punkte nach.

Scherers Hypothese in Betreff des schw. Prät. gilt mir als eine der geistvollsten Theorien, an denen sein zGDS so reichhaltig ist und von denen nicht wenige der Conjugation in hohem Maasse zu gute kommen. Dass das *-da* der schw. Verba kein altes Perfect sein kann, steht nach den obigen Bemerkungen und nach allem, was Begemann beigebracht hat, vollkommen fest. Scherers Theorie hat einige Lücken und Unvollkommenheiten; auch betont er ja selber ausdrück-

lich, dass er seine 'Conjectur' nur als eine aufgeworfene Frage angesehen wissen wolle. Es ist allgemein bekannt, dass er das *-da, -dês, -da* des got. auf alte *dhâm, dhâsi, dhât* zurückführt. Die Misslichkeit einer Grundform *dhâsi* für got. *dês* hat Begemann richtig hervorgehoben; sk. *ádhâs*, gr. *ἔθης* setzen ein idg. *ádhâs* mit Secundärsuffix voraus; und dies hätte durch ein got. **das* (nicht durch *da* wie Begemann will) reflectirt werden müssen. Aber eine andere Schwierigkeit der Scherer'schen Erklärung hat Begemann übersehen; urgerm. *dhâm* oder vielmehr genauer *dhôm* hätte durch das Auslautsgesetz nicht zu *da* werden können; urgerm. *þôm* (= gr. *τήν*, sk. *tâm)* ist got. *þô;* wir hätten also ein got. *dô* zu erwarten, mit einem Wort: auf *dhôm, dôm* hätte nicht das vocalische Auslautsgesetz der Mehrsilbner, sondern das der Einsilbner wirken müssen. Man wird auf Grund von Bemerkungen Scherers hiergegen einwenden, nicht *dôm* wäre zu *da* geworden, sondern *nazidôm* zu *nazida.* Freilich bleibt bei dieser Annahme das vocalische Auslautsgesetz intact, aber es entstehen neue Schwierigkeiten. Wir kommen hiermit zu demjenigen Punkte, dessen Berührung man meist behutsam gemieden hat, zur Theorie der Zusammensetzung der schw. Prät. Die Frage lautet: was ist das erste Glied der Zusammensetzung im schw. Prät.?

Auch über diese schwierige Frage hat uns Amelung einen eingehenden Aufsatz hinterlassen, der ZfDA XXI, 229—253 abgedruckt ist. Er geht davon aus, dass im got. *nazida* das erste Glied nicht der Verbalstamm sein könne, weil dieser *nasja-* laute. Dasselbe muss vielmehr der Accusativ eines Nomens gewesen sein, und zwar bei trans. V. der Accus. eines Adjectivs, bei intrans. der Accus. eines Substantivs.

Got. *nasida* (rettete), weil trans., soll als 1. Glied einen durch das Auslautsgesetz zu *nasi* gekürzten Accus. Neutr. *naziam* (zu einem Nom. Masc. *nasjis)* enthalten; das Neutr. wird angenommen, 'da sich das umschriebene Perf. in gleicher Weise auf ein Object im Masc. Femin. oder Neutr. beziehen könne'. Diese Annahme setzt voraus, dass das germ. eine grosse Zahl adjectiver *ja*- Stämme besessen hat; für *nasja*- lässt sich Amelungs Annahme in keiner Weise wahrscheinlich

machen; bei *nivida* zu got. *niujis* hat sie allerdings Anhalt. Bei *fullida* (füllte) kann an einen Stamm *fullja-* nicht gedacht werden. Am unwahrscheinlichsten ist Amelungs Theorie bei der Erklärung der schw. Präterita zu echten Causativen, die doch sicher einen Hauptbestandtheil und ein uraltes Contingent der 1. schw. Conjugation bilden. Er muss zu Erklärung von *satida* einen Adjectivstamm *satja* = *positus* construiren; aber er spricht seiner Theorie selber das Todesurtheil, wenn er behauptet: 'es ist dabei durchaus nicht erforderlich, dass diese Adjectiva auch in weiteren Gebrauch kamen; ja es ist keine Paradoxie, wenn ich meine, dass sie nicht einmal wirklich geschaffen, sondern bloss gedacht zu werden brauchten, um daraus den hier nöthigen Accusativ zu bilden.' Amelung hat immer den Zustand der Formen nach dem Wirken des Auslautsgesetzes vor Augen. Er beachtet nicht, dass auch in allen vorhergehenden Perioden das periphrastische Prät. vorhanden gewesen sein muss; denn man kann doch nicht im Ernst glauben, dass man erst nach dem Wirken des Auslautsgesetzes die Causativa in der Vergangenheit zu brauchen anfing. Die ideellen Verbaladjectiva wie *satjis* = *positus* sind Phantasiegebilde ohne historische Berechtigung. Und somit entbehrt auch Amelungs Theorie über *nasida* u. s. w. der inneren Wahrscheinlichkeit.

Den intrans. schw. *ja*-Verben legt A. neutrale Nom. Action. auf *ja-* zu Grunde. Für einzelne Verba wie *andvaurdida* (antwortete) zu got. *andvaurdi* liesse sich diese Erklärung halten; bei andren passt sie nicht.

Auch Amelungs Erwägung der 2. schw. Conjug. reizt nicht weniger zum Widerspruch. Im 1. Glied des zusammengesetzten Prät. sieht er den Accusativ eines Femin. mit Suffix *â-* (genauer *ô-)*. Das got kennt zwar 8 Verba, neben denen st. Femin. der *a*-Deklination stehen; für die Mehrzahl der Verben aber fehlen dieselben; L. Meyer Got. Spr. S. 619 ff. Amelung gibt zahlreiche Beispiele aus andern Dialecten zur Stütze seiner Annahme. Schwierigkeit machen ihm die trans. V., die er wieder von Adject. herleiten will; er nimmt, nur weil er keine andere passende Form findet, seine Zuflucht zum schw. Acc. Neutr. Aber man sieht nicht, warum bei

der 1. schw. Conjugation Derivata von Adjectiven im starken Accus. Neutr., diese im schw. Accus. Neutr. gestanden haben sollen.

Für die dritte schw. Conjug. sucht A. nach Nominalbildungen, die als erstes Element der Zusammensetzung im schw. Prät. fungiren könnten; er nimmt, freilich ohne selber von seiner Annahme sehr überzeugt zu sein, Nominalstämme auf *aja* an; *libai(da)* soll auf *libajam* beruhen. Von derartigen Stämmen finden wir aber im germ. kein Beispiel und das stürzt A's. Erklärung.

Amelung gebührt das Verdienst die Zusammensetzungstheorie zuerst eingehend zur Discussion gebracht zu haben; abgeschlossen ist sie nicht, und mein Versuch soll dazu beitragen, die Frage etwas in den Vordergrund zu drängen; bisher stand sie ziemlich im Dunkeln und man scheute sich sie ans Licht zu ziehen.

Ich gehe aus von der 1. schw. Conjugation. Wir haben jetzt für das got. eine gute Zusammenstellung bei L. Meyer got. Spr. p. 320 ff. Darnach scheiden sich die schw. *ja*-Verba folgender Maassen: etwa 40 echte Causativa; etwa 50 Derivata von Adjectiven auf *a-;* etwa 20 Derivata von Adjectiven auf *ja-* und *i-*. Derivata von Substantiven mit Suffix *a-* etwa 35, mit Suffix *i-* etwa 12. Dieses Zahlenverhältnis nun, glaube ich, darf man wohl auch ohne weiteres für den Bestand der ersten schw. Conjugation des urgerm. voraussetzen; auf dieser Annahme ist die folgende Theorie der Zusammensetzung des schw. Prät. z. Th. mit aufgebaut.

1) Ich beginne mit den Adjectivderivaten und weiss das neue Erklärungsprincip nicht besser klar zu machen als durch Paradigmata.

Got. *fullida* = *foll- eda* = *follám édôm* füllte = machte voll;

got. *natida* = *nat- eda* = *natam édôm* benetzte = machte nass;

got. *lausida* = *laus- eda* = *láusam édôm* löste = machte los;

got. *qivida* = *qiv- eda* = *qivám édôm* belebte = machte lebend.

Beispiele dieser Art liessen sich in Masse beibringen; man beachte das Zahlenverhältnis im got. Die 4 genannten aber werden genügen das neue Princip zu veranschaulichen und dies lautet: wir haben im zusammengesetzten Prät. von schw. *ja*-Verben, denen Adjectiva mit Suffix *a* (und *i*) zu Grunde liegen, als erstes Element den Acc. des Adj. anzusetzen; und zwar den Acc. Masc. Neutr. Sg. (Wir brauchen für dieselben nicht anzunehmen, dass sie von den ältesten Zeiten an das Pronominalsuffix im Nom. Acc. gehabt haben; die Anfügung wird wohl nach dem Auslautsgesetz geschehen sein). Ein Satz wie 'den Krug füllte ich', got. *kas fullida* würde ins germ. übersetzt lauten *kazám follám édôm* = 'den Krug machte ich voll'. Ein 'ich löste ihn' got. *ina lausida* muss ins urgerm. mit *ím láusam édôm* übersetzt werden. Ist also das Object des zusammengesetzten Prät. ein Masc. oder Neutr., so sind zunächst Zweifel an der neuen Theorie nicht gestattet: die Zusammensetzung ist durchaus nicht wider Lautgesetze eingetreten, sie geschah nach dem Wirken der Auslautsgesetze. Nun lässt sich aber ein got. *graba diupida* 'ich machte den Graben tief' nicht auf ein germ. *grabôm diupôm édôm* zurückführen, noch weniger ein *grabôs diupida* 'ich mache die Gräben tief' auf ein *grabôs diupôs edôm*. Vielmehr ist folgende Erklärung dafür aufzustellen: diejenige Form, die das Adjectiv bei masculinen und neutralen Nominibus im Sg. gesetzmässig haben musste, wurde in der Periode der Zusammensetzung die herrschende für alle Genera und Numeri. Wenn man diese Annahme theilt, so sind alle Schwierigkeiten beseitigt; got. *-ida* ist nach dem Auslautsgesetz der Mehrsilbner regelmässig aus *edôm* entstanden, und die Formen der übrigen Dialecte stehen durchaus im Einklang: schliessendes *ôm* der Mehrsilbner wurde im ahd. as. zu *a*, im ae. zu *e*, im an. zu *a*. Die Zusammensetzungstheorie — jede, nicht bloss die eben vorgetragene — hat éine Voraussetzung: die Wortstellung des germ. Satzes muss ziemlich regelmässig gewesen sein: dem Adj. muss der Aor. stets unmittelbar gefolgt sein, wenn eine Zusammensetzung beider nach dem Auslautsgesetz möglich gewesen sein soll. Wir haben soeben Untersuchungen über die idg. Wortstellung von Delbrück erhalten, und

diese zeigen, dass der Satz ursprünglich immer auf die Formel OP (d. h. Object = Accusativ + Prädicat) auslautete. Ob sich diese Annahme durch Thatsachen des germ. stützen lässt, kann man bezweifeln; unsere ältesten Prosadenkmäler stehen zu sehr unter lat. (und gr.) Einflüssen; und in der Poesie herrscht nicht die Wortstellung der Umgangssprache. — Die Zusammensetzungstheorie hat noch eine andere Voraussetzung: sie konnte nur eintreten, wenn der Aor. seinen selbständigen Accent einbüsste. *follám édôm* wurde zu *fóll édô* und die Zusammensetzung wurde erst möglich, wenn *édô* accentuationslos wurde: erst *fóll edô* konnte zu *fólledô* führen; *láusam édôm* wird *láus édô, láus edô, láusedô.* Wir nehmen also an, dass der Aor. der √ *dha*[1], wo er als periphrastisches Element auftritt, seinen Accent eingebüsst, d. h. sich enklitisch an den zugehörigen Accus. angelehnt hat. Jetzt erklärt sich auch, warum wir als urgerm. eine Betonung *fólledồ, láusedồ* anzusetzen haben; man braucht nur an die Accentuation von gr. ἐστί für älteres ἔστι zu erinnern: gr. ἐστι, wo es bloss Kopula ist, verliert seinen Accent, sobald das vorhergehende Wort es erlaubt; sonst wird es oxytonirt. Im germ. konnte *édô* nirgends als Hülfsverb vollen Accent behalten, es erhielt stets den Nebenton wie gr. ἐστί.*

Für die Derivata von adjectivischen *a*- und *i*-Stämmen gilt die vorgeschlagene Erklärung zunächst. Die Adjectiva mit Suffix *ja*- und folglich auch Denominativa zu denselben stehen an Zahl weit hinter den eben behandelten zurück; ebenso die *u*-Stämme.

2) Die Derivata von Substantiven mit Suffix *a* und *i* stützen meine Theorie der Zusammensetzung. Got. *þragida* = 'ich lief' ist urgerm. *þrágam édôm* gleichsam gr. τρόχον ἔθηκ 'ich machte einen Lauf'. Zu got. *hrûkida* 'krähte' gehört ein Nomen, von dem der Acc. *hrûk* belegt ist; *hrûkida* ist also

---

* Man könnte für einen Augenblick daran denken, in der postulirten Unbetontheit von *edô* einen Rest des idg. Gesetzes über den Satzaccent zu sehen, wonach dem Verb des Hauptsatzes kein Accent zukommt. Einem ind. — — — *pûrnâm adhâm* (nicht *ádhâm)* würde

germ. *hrûk édô* (= *hrûkam? — im? édôm*). Bei intransitiven Verben zeigen sich nirgends Schwierigkeiten. Für Transitiva ist ein Punkt zu bemerken. Got. *maúrþrida* 'mordete', also germ. *mórþram édôm* = 'machte einen Mord', konnte vor der Periode der Zusammensetzung nur mit dem Genet. des Objectes construirt werden; sobald aber das Auslautsgesetz gewirkt hatte und *mórþedô* entstanden war, trat eine syntaktische Aenderung im Satzgefüge ein: das Prät. periphrast., als Flexionsform des Denominativs *morþrian* gefühlt, erhielt dessen Syntax, d. h. als Object stets einen Accusativ.

Die Zahl der Denominativa von Substantiven mit Suffix *a* und *i* ist sehr zahlreich im got. und so auch im germ.

3) Es bleibt noch die Besprechung der schw. Prät. der Causativa; meine Zusammensetzungstheorie fügt sich hier aufs schönste. Ich zerlege got. Formen wie *satida, lagida, dragkida, sagqida* in derselben Weise wie *fullida* und sehe im ersten Gliede der Zusammensetzung Nomina Masc. oder Neutr. mit Suffix *a*. Es gibt derartige Nomina mit Steigerung in der Wurzelsilbe in allen idg. Sprachen; für das gr., welches am meisten ins Gewicht fällt, verweise ich auf Fick in Bb. I, p. 10. In ihrer Bedeutung schliessen sie sich eng an die Wurzeln an. Ueber die Bedeutungslehre haben wir höchst verdienstvolle Untersuchungen von Begemann II, 1—96. Wir wissen, dass die Wurzeln für Transitivität und Intransitivität, für Activität und Passivität völlig indifferent sind: bei Nominibus liegt die Sache ebenso klar: gr. πόσις bedeutet Trunk und Trank, βρῶσις Essen und Speise, δόσις Geben und Gabe. Derselbe Bedeutungswechsel lässt sich überall verfolgen. Anderweitig wechselt häufig transitive und intransitive Bedeutung: in der Zusammenstellung 'das Trinken des Knaben' ist das Nomen intr., in der Zusammenstellung 'das Trinken des Weines' aber trans. das got. *dragkida* tränkte enthält als erstes Glied

germ. *follám edôm* und weiterhin *foll edô* entsprechen. Aber es scheint doch nach den Thatsachen der Lautverschiebung, dass im germ. der Wortaccent den Sieg über den Satzaccent davon getragen hat wie im gr., das freilich auch Einzelfälle von bewahrtem Princip der Satzaccentuation aufweist, vgl. Kz. 23, 457 ff.

der Zusammensetzung den Accusativ eines alten *a*-Stammes, der im got. in der passivischen Bedeutung 'Trank' erscheint, natürlich ursprünglich ebenso gut auch 'Trinken' bedeutete. *dragkida*, ursprünglich also *drank edô, drankam édôm* bedeutete 'ich machte das Trinken des . . .' (Trinken also intrans. gebraucht). Got. *lagida* = germ. *lágam édôm* 'machte das Liegen des . . .'; das Nomen erscheint im gr. λόχος in der Bedeutung 'Liegen, Lauern im Hinterhalt'; 'ich fällte' wäre germ *falledô* = *fallam édôm* 'machte das Fallen des . . .' germ. *hlaupidô* (zu *hlaupíjô* sporne das Pferd) ist *hlaupam édôm* 'machte das Laufen des Pferdes'; die Nominalstämme *hlaupa-* und *falla-* sind urgerm; vgl. Fick. Vereinzelt könnte auch ein Adjectiv bei der Zusammensetzung verwendet sein: zu *hnîgô, hnîgvô* (neige √ kna_1igh) gehört das Adj. *hnaivás* niedrig (für *hnaigvás*) und das Causat. *hnaivíjô* (für *hnaigvíjô*) erniedrige; das schw. Prät. got. *hnaivida* könnte also als *hnaivám édôm* aufgefasst werden.

Ueber die Syntax der Causativa im zusammengesetzten Prät. ist dasselbe zu bemerken, was eben über die transitiven Denominativa von Substantiven gesagt ist.

Ich habe hiermit die Hauptbestandtheile der schw. *ja*-Conjugation einzeln durchgegangen und kann jetzt die Resultate der bisherigen Untersuchung über die Zusammensetzungstheorie so formuliren.

1) Das schw. Prät. beruht auf einer Zusammensetzung, die nach dem Wirken der Auslautsgesetze stattgefunden hat, aber mit einer Voraussetzung in frühere Perioden hineinreicht; diese Voraussetzung ist: die Wortstellung im Satz, der mit einiger Regelmässigkeit auf OP auslauten musste. Eine andre Voraussetzung ist: das zweite Glied der Zusammensetzung, das Verb, muss sich nach dem Wirken des Auslautsgesetzes mit Verlust seiner eignen Betonung enklitisch an das erste Glied, den regierten Accus., angeschlossen haben.

2) Das erste Glied der Zusammensetzung ist ein Accus. Sg. und zwar theils von Substantiven, theils von Adjectiven; für die letzteren wird angenommen, dass der Accus. Sg. Mascul. (und Neutr.) für die Composition stehend ge-

worden ist, also die Function des Fem. Sg. und des ganzen Plur. trägt.

3) Das zweite Glied der Zusammensetzung ist der Aor. der √ *dha*[1] in seiner augmentirten Gestalt, wie wir ihn im gr. und ind. finden.

4) Das syntaktische Leben des zusammengesetzten Prät. steht durchweg unter der Herrschaft des zugehörigen schw. Verbs.

Für die schw. Präteritalbildung der *ô*- und *ai*-Conjugation ergibt sich, die Richtigkeit der 4 Sätze vorausgesetzt, folgendes: in ihrer historischen Gestalt kann sie nicht als eine eigenartige Bildung angesehen werden. Sobald *folledô* zu *follidô* wurde, also *i* für *e* in unbetonter Silbe eintrat, wurde das innere *i* in Causalzusammenhang mit dem präsentischen *i* von *fullian* gebracht; und sobald die Sprache ein *fulli-da* auf *fulli-an* bezog, war *salbôda, habaida* von selbst gegeben. Vielleicht aber lässt sich diese Annahme theilweise umgehen. Denn ich glaube, dass die Präsentia der 2. schw. Conjugation eigentlich thematisch flectirten, dass aber ihr Themavocal latent geworden ist. Dass sich neben *ô* ein schw. Vocal wie das thematische *i* nicht halten konnte, sondern nach Art des *i* in gr. ῳ sich verflüchtigte, scheint möglich; und man könnte daher got. *vundôda* 'verwundete' auch wohl als *vundô edô* = *vundõm édôm* 'machte eine Wunde' auffassen; dann liesse sich Amelungs Erklärung des 1. Gliedes der Zusammensetzung des schw. *ô*-Prät. bis zu einem gewissen Punkte halten. Aber für das schw. *ai*-Prät. sehe ich keine andere Möglichkeit als die Annahme einer Analogiebildung nach dem *i*- und *ô*-Präteritum.

Wenn ich mich auch hinsichtlich meiner Compositionstheorie keinen grossen Hoffnungen hingebe, so habe ich doch kein Bedenken getragen, eine schwierige, vielleicht die schwierigste Frage im Bereich der germ. Conjugation von neuem in Discussion zu bringen. Amelungs Arbeiten sind vielfach einer unverdienten Geringschätzung anheimgefallen; er besass einen äusserst scharfen Blick in der Beobachtung sprachlicher Erscheinungen und wenn dem hochbegabten Germanisten ein günstigeres Geschick beschieden gewesen wäre, so hätten wir von ihm die Lösung der schwierigsten Probleme unsrer

Grammatik erwarten dürfen; was er hinterlassen hat, berechtigt zu diesen Erwartungen.

Wer eindringt, wird erkennen, dass mein Lösungsversuch, der sich auf die Bildung des zusammengesetzten Futurs im sk. *(dâtâsmi = daturus sum; dâtâsmas* gleichsam *dâturus sumus* für *daturi sumus)* stützt, eine Combination der Theorien Amelungs und Scherers ist.

Man sieht nicht recht die Gründe, die A. bewogen haben mögen, der Scherer'schen Aoristtheorie nicht zu gedenken. Ich wenigstens halte es nach dem oben beigebrachten durchaus für unmöglich in dem zweiten Glied des Prät. periphrast. ein echtes Perf. zu sehen. Unumgänglich nothwendig scheint mir zunächst die Annahme eines Aor. für das got. *ida* der 1. 3. Pers. und die Reflexe der übrigen Dialecte. Für die 2. Pers. Sg. habe ich mich oben zu Gunsten einer Annahme Holtzmanns und Joh. Schmidts entschieden, wonach got. *dês* eine echte Perfectform wäre; das ihm vorausgehende *i* wäre dem *ida* entlehnt. Doch bemerke ich ausdrücklich, dass mir für die Formen der aussergot. Dialecte andre Annahmen nicht unmöglich scheinen. Auf die neueren Untersuchungen über das Auslautsgesetz kann ich hier selbstverständlich nicht eingehen, vielleicht bietet sich dazu eine andre Gelegenheit. Eine dritte Form, die ich als Aor.-Bildung auffasse, ist das *idun* der aussergot. Dialecte, das mit sk. *ádhus* zu identificiren ist. Denn mir ist es unmöglich das aussergot. *nazidun* mit dem got. *nazidêdun* irgendwie zu vermitteln; und die Formen *-idum, -idud* halte ich für Analogiebildungen nach *êdund (= idun) =* sk. *ádhus.* Die allem. Formen *-itôn, -itôt* reichen zweifellos in die germ. Zeit zurück (Scherer z GDS p. 203), können aber nicht den ältesten, noch unerreichbaren Formbestand des urgerm. repräsentiren. Die got. *dêdun dêduþ dêdun* (das ihnen vorhergehende *i* ist den übrigen Formen der Zusammensetzung entlehnt) habe ich oben bereits besprochen.

Es fragt sich nun, ob das zusammengesetzte Prät. bereits in gemeingerm. Zeit theils Aor.-Formen theils Perf.-Formen im zweiten Gliede enthielt. Von den aussergot. Dialecten aus dürfen wir folgenden germ. Aor. ansetzen.

Sg.		Pl.
édôm	. . . . .	*édôme* — *édume*
édôz	. . . . .	*édôde* — *édude*
édôd	. . . . .	*édund.*

Darnach besass also das germ. einen durchflectirenden Aor. und man kann mit einiger Sicherheit erwarten, dass das germ, wenn es éinige Singularformen für das zusammengesetzte Prät. verwendete, den ganzen Aorist durchweg zuzog. Besass aber das germ. einen zusammengesetzten Aor., so wird es eben kein zusammengesetztes Perf. besessen haben, und alle Dialecte mit Ausnahme des got. bringen auch nicht einen vollgültigen Beweispunkt für ein Perf. periphrast. bei. Daraus aber würde folgen, dass die Flexion des schw. Prät. im got. unursprünglich wäre. Und daraus ergäbe sich diese nicht unwichtige Consequenz: wenn im got. einige echte Aor.-Formen im zusammengesetzten Prät. durch alte Perfectformen verdrängt sind, so müssen beide auch ausserhalb der Zusammensetzung zunächst mit einander rivalisirt haben, bis endlich die Perfectformen den Sieg über einige Aoristformen davontrugen; mit éinem Wort: noch in einer vorhistorischen Periode des got. lebte der Aor. der √ *dha*[1] in selbständigem Gebrauch. Wir hätten also urgot. einen Plural *idôm idôd idun* anzunehmen, der sowohl in der Zusammensetzung als auch selbständig erschien; das selbständige *idôm* wechselte anfangs mit *dêdun,* wurde aber später durch *dêdun* gänzlich verdrängt und damit war der Untergang der unselbständigen Formen *idôm* u. s. w. (in der Zusammensetzung) verbunden, auch an ihre Stelle trat *dêdun.*

Einerlei nun wie man sich zu diesen Combinationen über das got. stellt, soviel ist sicher, dass die Zusammensetzungstheorie überhaupt für die germ. Verbalchronologie von einigem Werth ist. Wir sahen oben, dass das germ. Auslautsgesetz in der Chronologie der Präteritalbildung die 7. Periode charakterisirt. Wir haben nun eine 8. Periode anzusetzen, die sich unmittelbar an die vorige anschliesst: die Periode der schw. Präteritalbildung; wir können darin zwei kleinere Abschnitte machen; in der ersten Zeit herrschte die regelmässige Betonung: *fóll édô;* dann wurde der Aor. enklitisch: *fóll edô;*

zuletzt geschah die echte Zusammensetzung, die den Uebergang von *e* in *i* bedingte: *folledô fullidô.*

EXCURS.

SCHWACHE PRÄTERITA ZU STARKEN VERBEN.

Begemann hat I, 26 ff. 'die bindevocallosen schw. Prät. im got.' einer eingehenden Besprechung unterzogen, und es lässt sich nicht leugnen, dass er auch hier wieder im Aufdecken von Schwierigkeiten einen scharfen Blick gezeigt hat. Aber wenn er behauptet, die Zusammensetzungstheorie stünde ihnen rathlos gegenüber, so irrt er sich.

Wir haben (vgl. Begemann) folgende schw. Prät. ohne 'Bindevocal' als germ. anzusetzen: *skoldô (skolan), mundô (monan), vildô (velan), mahtô (magan), aihtô (aigan), bohtô (bugjan), brâhtô (bringan : brangian), þâhtô (þankian), þûhtô (þunkian), vorhtô (vurkian), þorftô (þorban), þorstô (þorzan), môstô-môssô (môtan) kunþô konstô (kunnan), vissô-vistô (vitan).* Dazu kommt aus dem got. noch das sicher alte *brûhta,* also ursprünglich *brûhtô* zu *brûkian;* vielleicht auch *naúhta* zu *naúgan* und **naúhta* zu *naúhan* (ae. *nohte,* germ. *nohtô)* und **daúhta* = ae. *dohte* (germ. *dohtô)* zu *dugan.*

Zunächst ist zu bemerken, dass ein Theil der schw. Prät. zu Prät.-Präs., ein anderer Theil zu Präsensbildungen nach der 4. sk. Classe gehört; letzteres ist bei *bugjô þunkiô brûkiô vurkiô* und **brangiô* (as. *brengu)* der Fall; über sie unten einige Notizen.

Der Hauptpunkt nun, mit welchem Begemann einsetzt, sind die Prät. zu Verbalbasen mit auslautenden *k* und *g* : *brûk vork þank þunk mag aig ôg brang bug dug noh.* Die Zusammensetzungstheorie, die in ihrer früheren Fassung als zweites Glied der freilich unerklärten Composition ein *da* annahm, musste den Uebergang von *k* + *d* und *g* + *d* in *ht* erweisen, um die historischen Formen wie *bohtô brûhtô* zu erklären. Ein solcher Nachweis ist nicht geführt und, wie

Begemann gezeigt hat, unmöglich. *ht* ist eine sehr beliebte Lautgruppe im germ., erscheint aber stets als Product einer sehr alten Verbindung gutturaler und dentaler Verschlusslaute. Es gibt aber keine Beispiele, die beweisen könnten, dass in den germ. Perioden, die der Laut- und Accentverschiebung unmittelbar folgten, ein *k* + *d* oder *g* + *d* zu *ht* werden musste; es gibt keine Beispiele, weil es eben keine andern Fälle secundärer Composition gibt. Ebenso steht aber fest, dass die *gd* der historischen Zeit keineswegs ein *magda*: *bogda* u. s. w. erwarten lassen, von *kd* ganz zu geschweigen, das als germ. nicht nachzuweisen ist. Ich kenne drei urgerm. Beispiele für *gd:* die beiden Verba *brégdô* schwinge und *strégdô* streue und das Nom. Act. Femin. *gahugdis* Gesinnung. Die beiden ersten Fälle können wohl kaum zweifelhaft sein; wir haben für sie Wurzeln mit auslautendem *ghdh* anzunehmen $bhra_1ghdh$ und sra_1ghdh; letztere scheint in gr. ἐρέχθω mit der Bedeutung 'schwingen' vorzuliegen (das gr. setzt auch sonst Wurzeln mit auslautendem *ghdh* voraus). Wir haben für beide Verba wie es scheint eine gesetzmässige Ausnahme von der obigen Regel über *ht* anzuerkennen und diese würde lauten: *ghdh* wird nicht *ht,* sondern *gd.* Ueber *gahugdis* weiss ich nichts positives beizubringen; sicher scheint zu sein, dass ein *kugh-tís* zu Grunde liegt und dass *gh* + *t* sonst stets durch *ht* reflectirt wird: vgl. *dohtăr* Tochter = *dhughtăr; bohtás* verkauft = *bhughtás.*

Nach diesen Bemerkungen muss ich mich folgender Maassen über die lautliche Seite der Frage nach den schw. Prät. zu st. V. aussprechen: es lässt sich weder ein Beispiel dafür beibringen, dass in der letzten germ. Periode, wo die betreffende Zusammensetzung stattgefunden haben müsste, das altgerm. Gesetz in Betreff der Verbindung gutturaler und dentaler Verschlusslause noch nachgewirkt hätte, noch kann Begemann beweisen, dass aus *mag* + *dô* ein *mahtô* entstehen musste: die Frage ist wegen Mangel anderweitiger Beispiele nicht zu entscheiden.

Und so sollte man die Frage nach der Genesis unserer Formen in suspensu lassen? Ich glaube nicht, dass wir zu solcher Resignation berechtigt wären.

Ich stimme einer von Braune Litter. Centralbl. 1873 S. 1625 erneuten These Leo Meyers (got. Spr. p. 103; vgl. Begemann I, 36) bei, wonach unsere Perfectformen 'sich eng an die zugehörigen Participia anschliessen und ohne Zweifel auch nur durch deren Einfluss ihre besondere Gestalt erhalten haben sollen'. Und wie verhält sich Begemann zu dieser 'Erklärung aus der äusseren Analogie' wie er sie nennt? Er sagt p. 37: 'sie ist nur ein Nothbehelf und eine ziemlich willkürliche Vermuthung, obgleich sie mit grosser Sicherheit vorgetragen wird' — charakteristisch für Begemann wie seine Abfertigung der Aoristhypothese Scherers. In der That ergibt sich nach dem obigen negirenden Satz über die lautliche Seite der Frage keine andre Möglichkeit der Erklärung als diese: wie neben *nazidô* ein Participialstamm *nazida-*, neben *salbôdô* ein *salbôda-* bestand, so konnte oder musste vielleicht die Sprache zu Part. *nohta-* ein Prät. *nohtô*, zu Part. *bohta-* ein Prät. *bohtô*, zu *kunþa-* ein *kunþô* bilden. Man kommt also vom rein Lautlichen aus mit Nothwendigkeit zur Annahme, dass die oben aufgezählten schw. Prät. sehr junge Bildungen sind.

Aus diesem Grunde wird man sie auch nicht zur Polemik gegen meine in § 1 vorgetragene Zusammensetzungstheorie geltend machen können. Alte Aor. periphrast. hätten nach den dort vorgetragenen Grundsätzen nur auf *-idô* = *édôm*, also mit erhaltenem Augment auslauten müssen. Als die spätesten Schöpfungen im Bereich des Lebens der germ. Conjugation kommen sie bei der Erklärung des zusammengesetzten Aor. nicht im mindesten in Betracht. Aber hiermit haben sie ihr Auffälliges noch nicht ganz verloren.

Ich habe oben darauf hingewiesen, dass es an sich ziemlich unwahrscheinlich sei, dass ursprünglich st. V. ein schw. Prät. bilden. Diese Bemerkung bezieht sich natürlich nicht auf die schw. Präteritalbildung zu den Prät.-Präs., bei welchen die neue Bildung sich ohne weiteres begreift. Es handelt sich hier nur um die st. V. *vurkiô þunkiô þankiô bugjô *brangiô brûkiô*. Wie unwahrscheinlich es ist, dass diese von früh an einen Aorist periphrast. gehabt haben, ergibt sich schon aus dem Nachweis, dass der primäre Aorist

noch ganz bedeutend in die jüngste germ. Zeit reicht; und primäre Verba hatten einen primären Aor. und ein primäres Perf. Das Aussterben der primären Aor. zu unseren Verben ist nicht auffällig; Schwierigkeit macht nur der Untergang der st. Perfectformen. *vurkiô brûkiô þunkiô bugjô* sind ganz gewöhnliche und regelmässig gebildete Präsensformen nach der 4. sk. Classe; ihr st. Perf. sollte lauten *várka : vorkumé; bráuka : brukumé, þánka : þunkumé, báuga : bugumé.* Ae. *breac* wird kaum als Reflex des germ. **brauka* angesehen werden dürfen, sondern ist wahrscheinlich eine regelmässige Neubildung. Bei *bugjô* könnte man annehmen, dass die Sprache den Zusammenfall mit *béugô báuga bugumé boganás* scheute und desshalb dem alten Participialstamm *bohta-* ein schw. Prät. *bohtô* zugesellte. Aber bei allen ebengenannten Verben starb das alte und echte Prät. aus, weil dem Sprachgefühl der Ablaut *u : a : u : u* und *u : au : u : o* lästig oder gar unverständlich geworden war, d. h. weil das Princip der Präsensbildung nach der 4. sk. Classe bei dem lautlichen Anklang derselben an die schw. *ja*-Conjugation nicht mehr begriffen wurde. Chronologisch ausgedrückt: solange der freie Accent im germ. herrschte, wurde das Princip der st. Präsensbildung mit *ja-* verstanden und der Ablaut *u : a : u : u* und *u : au : u : u* hatte nichts auffälliges; neben *satijô* (Aor. periphrast. *satam édôm)* bestand *vúrkiô várka vorkumé vorhtás* und *búgjô láuga bugumé bohtás.* Als aber die Accentverschiebung aus *satíjô* ein *sátijô* und weiterhin *sátiô* gemacht hatte, kam der Ablaut von Präsentien nach der 4. sk. Classe ins Schwanken, man begann *vurkiô* mit *fulliô* 'fülle' auf eine Stufe zu stellen, schuf nach dem Part. ein schw. Prät. und zuletzt starb das st. Perf. ganz aus.

Bis in die 6. Periode des germ. st. Prät. mögen alte Ablautsreihen *u : a : u* und *u : au : u* bestanden haben; am Ende der 8. Periode finden wir solche nicht mehr; doch weisen zahlreiche Thatsachen auf die frühere Existenz derselben hin und diese werde ich im 5. Kapitel zusammenstellen.

§ 2.

GOTISCH *iddja* UND ALTENGLISCH *eode.*

Wer die Geschichte der grössten Crux der germ. Grammatik kennen lernen will, findet bei Scherer zGDS p. 204 Anm. eine bündige Darstellung; eine eingehendere Behandlung hat Begemann I, 67—99 gegeben. Bis auf Begemanns neuen Versuch ist in der letzten Zeit meines Wissens über got. *iddja* nichts vorgebracht und über diesen glaube ich ohne irgendwelche Polemik hinweggehen zu können; Begemanns Rechenexempel, Subtractionen und Additionen der willkürlichsten Art, bedürfen keiner Correctur. Ich weiss nicht, ob die von Holtzmann 1836 aufgestellte, von Müllenhoff 1865 und von Scherer 1868 erneute und modificirte Herleitung des *iddja* aus einem *iyaya* viel Beifall gefunden hat: jedenfalls hat sie ihre bedeutenden Schwächen.

Holtzmanns zuerst in den Noten zum Isid. p. 129 vorgetragene und in ad. Gr. p. 29 wiederholte Ansicht, dass *iyaya* durch *iyya* zu *iddja* geworden, widerspricht bekanntlich dem Auslautsgesetz. Scherers Annahme scheint mit der von Müllenhoff ZfDA 12, 396 entwickelten identisch. Dieser hält an der Zusammenstellung fest, zieht aber andre Mittelstufen vor: er nimmt Ausfall des zweiten *y* an, lässt *iyaa* durch *iyâ* zu *ija (iddja)* werden: das Auslautsgesetz freilich ist gewahrt, aber die Schwierigkeiten sind nur noch vergrössert.

Angenommen, Müllenhoff sei berechtigt, das Charakterzeichen der schw. *ô*-Conjugation aus *aja* durch *aa* entstehen zu lassen, wofür der Beweis noch immer aussteht, so wird niemand zugeben, dass eine so exceptionelle Lauterscheinung wie der Schwund des *j* zwischen 2 *a*-Vocalen auf beliebige andre Fälle ausgedehnt werden darf, die dann vielleicht einfacher aussehen. Mag man sich aber zu diesem Punkte, der Entstehung von *ijaa* aus *iyaya*, verhalten wie man will, gäbe man selbst den Ausfall des *y* als gesetzmässig zu, so müsste doch die Erklärung von *iddja* aus *iyaya* zurückgewiesen werden. *iyaya* soll Perfect der Wurzel $i = a_1 i$ sein; aber eine solche Wurzel kann im germ. nur ein abl. Prät. bilden wie Wurzel $bhid = bha_1 id$; wie $\surd\ i$ ein redupl. Prät.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

klärung für seine Entstehung. Am einfachsten scheint mir noch folgende Möglichkeit zu sein, die auch für das schw. Prät. im got. von Bedeutung sein könnte. Wie im germ. neben *dédun* ein *dêdun* bestand, schuf man zu *édun* ein *edêdun* (= got. *idêdun)* und im Anschluss daran zu *ejun* (= sk. *áyus)* ein *ejêdun* (= *iddjêdun).*

Ich glaube nun bis auf weiteres, dass die Genesis der got. Formen auf die zuletzt besprochene Art zu erklären ist, dass also got. *iddjêdun* eine germ. Bildung ist, allerdings der spätesten Zeit angehörend. Aus folgendem Grunde.

Herr Prof. ten Brink wird demnächst den Nachweis führen, dass ae. *eode* der Entwicklung der engl. Sprache gemäss diphthongisches *eo* hat und dass dies *eo* mit got. *iddja* = *ija* vollkommen identisch ist. Mit diesem Nachweis fallen die bisherigen Erklärungen des ae. *eode* und man hätte sich folgende Entwicklung der engl. Formen zu denken. Ae. *eodon* ist identisch mit got. *iddjêdun* = *ijêdun* und vom Plural *eodon* aus bildete man einen Sg. *eode.**

Wie man aber auch immer über got. *iddjêdun* und ae. *eodon* urtheilen mag, soviel steht mir unerschütterlich fest,

* Ein Vorgang, welcher der Ergänzung von *eo* (got. *iddja)* zu *eode* im Anschluss an den Plural *eodon* genau entspricht, lässt sich aus dem ae. beibringen; dem germ. Ablaut *finþô fánþa fundumé fundands* hätte nach engl. Lautgesetzen zu *fíđe fóđ fundon funden* werden müssen. Von einem solchen Ablaut finden wir keine Spur; seiner Ungewöhnlichkeit wegen *(fíđe* wie *bíte*, *fóđ* wie *fór*, *fundon* wie *bundon)* wurde er dem Sprachgefühl unbequem, unverständlich und starb aus. Auf doppelte Weise ersetzte die Sprache die alten Formen. Einmal wurde ein Ablaut *finde fand fundon* geschaffen: derartiges geschieht gelegentlich in allen Dialecten. Interessanter aber ist, dass die Sprache zu *fun-don*, das als schw. Prät. aufgefasst wurde, ein *funde fundest funde* als Sg. bildete, wie schon Grein ags. Gl. unter *findan* andeutet. In Prosa ist das schw. *funde* durchaus vorherrschend, *fand* ist seltener; Beispiele für *funde* Thorpe Diplom. 322. 429. Godsp. 105. 122. 151. Pros.-Bibl. 2. 45. 83. 260 u. s. w. Rask-Thorpe ags. Gr. [2]57 gibt die Regel für die 2. Sg. Prät. "*sometimes -st is added, as 'fundest', but that is rare and incorrect.*" Ich glaube nun nicht, dass noch andre Verba mit *st* in der 2. Sg. Prät. erscheinen (abgesehen natürlich von den Prät.-Präs.); und *fundest* ist jedenfalls nach der eben mitgetheilten Auffassung *fun-de, fun-dest, fun-de, fun-don* (für *fund-on)* nicht incorrect; Grein hat einen Beleg dafür; ich notire dazu Prosabibl. 84.

dass got. *iddja* (= ae. **eo)* Repräsentant eines urgerm. Aor. *éjôm* ist und dem altind. *áyâm áyât* genau entspricht.

EXCURS ÜBER GOTISCH *dd* UND *gg*.

Die dem got. *iddja* nach § 2 zu Grunde liegenden Form *éjôm* bedarf einer an sich ziemlich unbedeutenden Modification, die jedoch mit weitern Fragen im engsten Zusammenhang steht und daher nicht mit Stillschweigen übergangen werden darf. Es handelt sich um das Auftreten der got. Lautverschärfung *dd* und der damit conformen Verschärfung *gg;* beide unterscheiden sich dadurch, dass dieses vor *v* eintritt, jenes vor *j*. Das got. berechtigt mit den bekannten Erscheinungen des an. und der westgerm. Dialecte zu dem Schluss, dass bereits in der germ. Grundsprache eine Verschärfung vor *v* und *j* vorhanden war; daran kann nach den zahlreichen feinen Bemerkungen Holtzmanns in der ad. Grammatik und z. Th. nach Zimmers Auseinandersetzung Ost- und Westgerm. p. 13 ff. nicht gezweifelt werden. Aber es sind die Ursachen der hier zu besprechenden Erscheinungen noch unbekannt und ich gebe im folgenden einen Lösungsversuch der Frage, wann Lautverschärfung vor *j* und *v* eintritt und wann nicht.

A. Ich beantworte zunächst den letzteren Theil der Frage, bemerke aber vorläufig, dass ich mit *i̧* und *u̧* die betreffenden Lautverschärfungen bezeichne; warum, wird sich im Lauf der Untersuchung herausstellen.

1) Anlautendes *j* und *v* werden nicht verschärft, germ. *jungás* jung; *jokám* Joch; *verás* Mann.

2) *v* und *j* werden im Silbenanlaut nicht verschärft, wenn ein langer Vocal resp. Diphthong vorhergeht. Beispiele bieten sich massenhaft dar; ich gebe nur wenige.

Got. *sáia,* nicht *sáddja* oder *sêddja* für germ. *sêjô* (nicht *sêi̧jô)* säe.

Got. *hvaiva* (nicht *hvaiggva)* ist Dat. Sg. Neutr. eines

pronominalen Adjectivs, dessen Nominativ *hvaivs* (= gr. *ποῖος* für *ποῖϝος)* lauten würde.

Germ. *niujaz* neu (got. *niujis*, nicht *niuddjis)* = idg. *ná₁uya₂s;*

germ. *siujô* nähe (got. *siuja*, nicht *siuddja)* = idg. *siuyâ*.

3) Die Verschärfung tritt nicht ein, wenn der dem *v* oder *j* unmittelbar vorhergehende kurze Vocal unbetont ist.

Got. *qius* (nicht *qiggvs)* = germ. *qivás*, idg. *givás* (sk. *jîvás);*

germ. *bajōþ-* (consonantischer Stamm 'beide') got. *bajoþs*, nicht *baddjôþs;*

got. *freis* (nicht *friddjis)*, germ. *frijás*, sk. *priyás* lieb;

got. *frijaþva* (nicht *-iddja-)* = germ. *frijáþvô;*

got. *fijáþva* (nicht *-iddja-)* = germ. *fijáþvô;*

got. *avêþi* (nicht *aggv-)* = germ. *avḗþiam;*

got. *sijum* (nicht *siddjum)* = idg. *smás;*

got. *kijans* gekeimt (nicht *-iddja-)* = germ. *kijanás*.

B. Die Lautverschärfungen *u̯* und *i̯* treten ein vor einem *v* und *j*, denen ein kurzer betonter Vocal unmittelbar vorhergeht.

Got. *daddja* säuge = germ. *dái̯jô* für *dá-jô;* das Präs. ist nach der 4. sk. Classe gebildet, muss also auf der Wurzelsilbe betont gewesen sein wie ind. *dháyâmi;* es flectirte ursprünglich stark (und wird ein altes Prät. *dédô* = altind. *dadhā́* gebildet haben, das aber wie der Verbalstamm *da-* 'säugen' überhaupt im germ. an dem Verb 'thuen' zu Grunde ging); ahd. *tâju* ist keineswegs identisch mit got. *daddja*, sondern setzt ein got. *daia* voraus, das wie *saia* flectiren würde.

An. *negg* 'Herz' würde einem got. Stamm *naddja-* entsprechen, der mit gr. *νόο-ς* begrifflich und lautlich übereinkäme; gr. *νόο-* und got. **naddja-* deuten auf germ. *nái̯ja-* für idg. *ná₂ya₂-*.

Got. *iddja* ist germ. *íi̯ja* = *éi̯jôm*, setzt also ein westgerm. *îja* voraus, dem ae. *eo-de* entspricht.

Got. *triggvs* = germ. *tréu̯vaz* treu für älteres *trévaz;* der Wurzelvocal steht in starker Vocalstufe, muss also ur-

also ursprünglich betont gewesen sein; dasselbe gilt von got. *triggva* Treue = germ. *tréu̯vô* für *trévô*.

Verschiedene Verba haben eine besondere Art von grammatischem Wechsel, der darin besteht, dass in den st. weil betonten Formen Lautverschärfung eintritt, die aber in den schw. weil unbetonten Formen fehlt. Holtzmann hat diese Erscheinungen richtig erkannt; ich verweise nachdrücklich auf ad. Gr. p. 43. 224. 332 und notire nur die urgerm. Beispiele des fraglichen Ablauts.

1) *blíu̯vô* *bláu̯va* *bluvumé* *blovanás* bläue.
2) *bríu̯vô* *bráu̯va* *bruvumé* *brovanás* braue.
3) *hríu̯vô* *hráu̯va* *hruvumé* *hrovanás* bereue.
4) *kíu̯vô* *káu̯va* *kuvumé* *kovanás* kaue.
5) *tíu̯vô* *táu̯va* *tuvumé* *tovanás* kaue.
6) *sníu̯vô* *snáu̯va* *snuvumé* *snovanás* eile.
7) *(h)níu̯vô* *hnáu̯va* *hnuvumé* *hnovanás* stosse.
8) [*bíu̯vô* *báu̯va* *buvumé* *bovanás* wohne.]
9) *þríu̯vô* *þráu̯va* *þruvumé* *þrovanás* quäle.

Im westgerm. ist dieser Ablaut meist treu bewahrt, wie Holtzmann gezeigt hat; im ostgerm. dagegen sind Uniformirungen und zwar meist im Anschluss an die verschärften Formen eingetreten: got. *bliggvan blaggv bluggvum bluggvans* für *bliggvan blaggv bluvum bluvans;* an. *tyggva tögg tuggum* (für *túm = tuvum) tugginn* (für *túinn = tuvanz).* Anders ist got. *snivan* gegenüber germ. *sníu̯van* behandelt.

Ahd. *screi* 'ich schrie' wäre got. *skraddj,* ist also germ. *skráịja;* got. **skrai* wäre hd. *scrê;* daher hd. *scrîan* = got. **skriddjan.*

Man kann auch auf indirectem Wege zu der Thatsache gelangen, dass die Lautverschärfung nur unmittelbar nach betontem Vocal vor *v* eintritt. Sievers hat, worauf des öfteren hingewiesen ist, gezeigt, dass die Lautgruppe *gv* vor der betonten Silbe zu einfachem *v* erleichtert wurde; germ. *negvrá-* wurde zu *nevra-* (oben p. 12). Es ist daher an sich unwahrscheinlich, dass die Sprache da, wo sie der Regel nach eine Erleichterung eintreten lässt, in einigen Fällen eine Verschärfung erfordern sollte: wurde *xegvá-* zu *xevá-*, so konnte *xevá* nicht auch zu *xeu̯vá-* werden.

Wir gelangen also auf directem und indirectem Wege zu einem neuen Punkte, von welchem aus der Accent im germ. bestimmt werden kann.

Got. *vaddjus*, an. *veggr*, ae. *wâg*, = germ. *váija-* für *vája-;* as. *wegos* fasse ich gemäss ad. Gr. p. 144 als *weios;*

[got. *addja-* =] an. *egg* ist germ. *áijam* für *ájam* = ksl. *aje;* ae. *ǣg* scheint mir zweifellos, obwohl es bisher übersehen ist; ahd. *ei, eijes;*

got. *glaggvu-, glaggva-*, an. *glöggr*, ae. *gleaw*, as. ahd. *glau* sind germ. *gláṷvaz* für *ghlávas;*

an. *snöggr* ist germ. *snáṷvaz* für *snávas;*

an. *dögg* Thau, ae. *deaw*, hd. *tou* = germ. *dáṷva-* für *dháva-;*

ae. *þeaw*, hd. *dou*, as. *thau* = germ. *þáṷva-z* für *távas;*

germ. *hnáijôn* wiehern (an. *hneggja*, ae. *hnǣgan*, hd. *hneijôn)* für *knájô-;*

germ. *háṷvô* haue p. 80.

Anderseits lässt sich auch die Accentuation folgender Nomina bestimmen, bei denen keine Verschärfung vor *v* und *j* eingetreten ist. Got. *vaja-* Weh (Nom. **vai)* ist germ. *vajá-*. Got. *þius* = germ. *þivás* Knecht √ *tiv* vgl. ai. *tîvrás* stark; got. *fava-* wenig (Nom. **faus)* ist germ. *favá-;* got. *avô* Grossmutter und an. *ái* Grossvater beruhen auf primären *avṓ-, avá-.**

---

* Nicht zu stimmen scheinen folgende Worte: idg. *$ná_1va_1m$* ist got. *niun* und nicht *niggvun*, wie man erwartet; aber bei Zahlen sind vielfach Störungen eingetreten, wie Osthoff jüngst nachgewiesen hat; die germ. Betonung ist *nivún* (nach *ahtáu)* gewesen; auch im ind. wird in den obliquen Cas. das Suffix betont und nicht die Stammsilbe.

Die idg. Betonung des Wortes für Schaf wird nach dem ind. und gr. *$á_1vi$-s* gewesen sein; aber im ostgerm. zeigt sich keine Lautverschärfung: man kann entweder an lit. *avis* anknüpfen oder aber man muss behaupten, die Verschärfung sei in einigen Cas. unterblieben, so im Gen. Sg. *ávjaz*, Gen. Plur. *ávjâm;* Dat. Sg. *ávji* u. s. w., wo sie nicht eintreten konnte, und nachher sei die unverschärfte Form permanent geworden.

VIERTES KAPITEL.

DAS GERMANISCHE ACCENTGESETZ.

Auf eine Geschichte der Accentuationsfrage einzugehen hat heute wenig Interesse mehr. Holtzmann hatte in seinem interessanten Schriftchen 'zum Ablaut', soweit es das germ. Prät. anbetrifft, mit Glück auf den ind. Verbalaccent hingewiesen, und Scherer stellte mit mehr Bestimmtheit den Satz auf, dass der altind. Verbalaccent auch der urgerm. sei. Einerlei aber, ob sich noch vereinzelte Aeusserungen über dasselbe Thema nachweisen lassen oder nicht, wir kennen den germ. Accent in seinem vollen Umfange erst durch Verner, wie wir die idg. Betonung bereits durch Bopp im 'vgl. Accenttuationssystem' kennen gelernt haben.

Es haben sich mir nun im Lauf der Untersuchung einige Punkte ergeben, die eine Modificirung des germ. Betonungsgesetzes zu erfordern scheinen; ich stelle sie hier zusammen.

Der erste aber unwesentliche Punkt bezieht sich auf die Nominalcomposition im germ.

Ich habe oben p. 25 Anm. ein wie mir scheint sicheres Beispiel angeführt, das den Accent der altind. Zusammensetzung als uridg. erweisen soll, und ich glaube meine Erklärung von germ. *fadiz (hundáfadiz* = sk. **çatápatis)* auch jetzt nach einem Versuch von G. Meyer Kz. 24, 241 aufrecht erhalten zu können. Ich kenne noch ein Beispiel derselben Art und glaube es zur Stütze meiner Erklärung von *fadiz* nicht vorenthalten zu sollen. Im altind. gilt nach Garbe Kz. 23, 513 das Gesetz, dass im Compositum mit *duš* als erstem Gliede das zweite Glied seine natürliche Betonung

behält. Dasselbe Gesetz galt im germ.; dies können wir daraus mit unumstösslicher Sicherheit schliessen, dass die gemeingerm. Form des Adverbs *tuz* und nicht *tus* ist; Beispiele aus den einzelnen Dialecten für *tuz* hat Holtzmann Germ. II, 214 zusammengestellt.*

Wir haben demnach das feste Resultat, dass der freie Accent der Nominalcomposition des ind. in derselben Weise idg. ist, wie der freie Wortaccent des ind., und zwar haben wir dies Resultat vom germ. aus gewonnen.

Von diesem Resultat aus sind wir auch im Stande eine Schwierigkeit zu lösen, die bisher noch wenig beachtet ist. Ich hole für die Erklärung etwas weiter aus.

Im germ. werden die Ordinalzahlen theils mit Suffix *da*, theils mit Suffix *þa* gebildet. Im ae. herrscht das letztere. Im an. ist Suffix *da* nachweisbar nur für die Ordinalia von 7, 9, 10; sie lauten auf *-undi* = germ. *undân* aus; altes *-unþân* wäre an. *unni* oder *údi*. Für die übrigen Ordinalia lässt sich nicht entscheiden ob *-da* oder *-þa* zu Grunde liegt. Im got. wird stets *-da* gegolten haben; doch sind nicht alle Ordinalia belegt. Im as. ist Suffix *-da* vorherrschend; *þa* liegt in *fiordo* und dem neben *nigundo* bezeugten *nigudo* vor. Das ahd. wechselt zwischen *-do* und *-to: sibunto, niunto* und *zehanto*, aber *fiordo* und *ahtodo*. Aus diesen Thatsachen lässt sich schliessen, dass die ae. Ordinalia mit stetem *đa* ebenso unursprünglich sind wie die got. mit stetem *da*. Für beide Dialecte haben wir eine Verallgemeinerung einer Suffixform anzunehmen. Das ahd. und as. lassen uns ein germ. *fevõrþân* schliessen und ahd. *ahtodo* erweist ein germ. *ahtúþân*.

---

* Zweifelhaft ist folgendes Compositum für die Accentuationsfrage; aber es verdient immerhin Beachtung. Got. *niuklahs* neugeboren enthält als 1. Glied der Zusammensetzung das idg. Adject. *$ná_1va_2$*- neu; nach den oben entwickelten Thatsachen müsste dem idg. *$ná_1va_2$*- ein got. *niggva-* (Nom. *niggvus*) entsprechen. *niu-* aber kann nur aus unbetontem *neva-* entstanden sein. *niuklahs* wird daher wohl ein urgerm. *nevagláka-s* repräsentiren: dazu stimmt im Accent das altind. *navajā́* neugeboren.

Kein Werth ist auf die bloss zufällige Uebereinstimmung von got. *filufaihs* und altind. *purupéças* zu legen.

Für die Ordinalia von 7, 9 und 10 haben wir aber — trotz as. *niguđo* neben *nigundo* — germ. *sibundān*, *niundān*, *tehundān* anzusetzen. Es sind demnach folgendes die urgerm. Ordinalia: *ánþaraz, þridjān, feđōrþân, fimftân, sehstân, sibundān, ahtúþân, niundān, tehundān,* vgl. dazu Kz. 23, 112.

tehundān ist gesichert durch got. *taíhunda*, an. *tiundi*, as. *tehando*, ahd. *tehando*, also unzweifelhaft germ. Grundform. Jetzt betrachte man die ahd. Ordinalia für 13, 14, 15 u. s. w.; wir finden nicht *zehanto*, welches regelrechte Form für das einfache Ordinale ist, sondern ein *zêndo*. Das ahd. kann in diesem Falle nur eine Alterthümlichkeit bewahrt haben, welche in den andern Dialecten untergegangen ist; *zêndo* ist germ. *tehánþân*; d. h. die Betonung des einfachen Ordinale für 10 weicht auffällig von der des Ordinale für 10 in der Zusammensetzung ab. Das ind. bestätigt in diesem Falle meine Annahme nicht, setzt ihr aber auch keine Schwierigkeiten entgegen.

Auf die Frage nach der Weiterentwicklung der Accentuation im Compositum kann ich mich hier nicht einlassen, so sehr die ausführliche Darlegung des 'Accentuationssystems des altind. Nominalcompositums' von Rich. Garbe Kz. 23, 470 ff. dazu auffordert.

Hier hebe ich nur das Resultat der obigen Bemerkungen hervor, und dies lautet: von der Periode der Lautverschiebung bis zum Beginn der Periode der Accentverschiebung herrschen im germ. Nominalcompositum die alten Accentverhältnisse mit derselben Gesetzmässigkeit wie im nicht zusammengesetzten Nomen; und durch die Accentverschiebung wurde *hundáfadiz* zu *húndafadiz* nach demselben Gesetz, welches *hundám* zu *húndam* machte.

Auffälliger und, wenn sich die Richtigkeit meiner Deductionen herausstellt, werthvoller für die Auffassung des germ. ist das Resultat, welches ich aus den Erörterungen des 2. und 3. Kapitels gewonnen zu haben glaube, und das eine neue Formulirung des germ. Accentgesetzes für das einfache Wort erfordert: und dieses würde, wie ich oben bereits bemerkte, in seiner neuen Fassung so lauten müssen: die grosse Accentverschiebung des germ. trifft nur den Ton suffigirter Flexions-

elemente, alterirt aber den Ton präfigirter Flexionselemente nicht. Genauer: 1) wenn der Accent im einfachen Wort auf der Wurzelsilbe steht, bleibt er; 2) wenn der Accent auf einem Suffix steht, tritt er auf die Wurzelsilbe; 3) wenn der Accent auf einem Wurzelpräfix steht, bleibt er.

Neu ist nur der letzte Punkt der Formulirung und ich muss ihn hier näher beleuchten.

Zunächst sind die Fälle von präfigirten Flexionselementen zu sammeln. Es gibt deren nur zwei: Augment und Reduplication, das Augment ist dem Verbum eigenthümlich, das zweite Princip erscheint in der ganzen Wortbildung.

In der Nominalbildung ist Reduplication im ind. ein sehr beliebtes Princip; wenn ich mich an die Fälle halte, die möglicherweise für das germ. in Betracht kommen, so sind folgende zu erwähnen.

Im ai. bilden zahlreiche a_1-Wurzeln mit einfacher Consonanz im An- und Auslaut Adjectiva auf Suffix *i* mit Reduplication und Unterdrückung des Wurzelvocals. $\surd$ *gam* *jágmis* gehend; $\surd$ *han* *jághnis* schlagend; *cákris* wirksam $\surd$ *kar*; *pápris* spendend, hinüberführend. Dieses Beispiel von Reduplication könnte für das germ. bes. von Werth sein, weil der Accent auf der Reduplication, deren Vocal nach *cákris* ein a_1 war, von Haus aus geruht zu haben scheint.* Holtzmann Germ. 9, 185 hat in verschiedenen germ. Verbaladjectiven mit stammhaftem *ê* und Suffix *i* das alte Princip wiederzufinden geglaubt und ich wüsste auch nicht, was sich gegen eine Erklärung von germ. *nêmiz* (= got. *-nêms*), *sêtis* (got. *-sêts*) aus älteren *nenmiz sezdiz* einwenden lassen könnte. Die Erklärung des *ê*-Typus für den syncopirten Typus in diesen Verbaladjectiven wird derjenige geben, welcher denselben Vocal in den schw. Perfectformen der Ablautsreihe *bérô* erklärt. Aber man wird von dieser Bemerkung aus sehen, dass uns jene Adjectiva in unserer Frage nicht fördern.

* Nach dem germ. freilich kann man schwanken, ob Reduplications- oder Suffixbetonung ursprünglich ist: got. *qêþi-* fällt nicht sehr ins Gewicht. Aber an. *vaerr* beruht auf einem Stamme *vêzi-* (zu *vésô*), *saer* auf *sêvi-* für *sêgvi-* zu *séhvô*. Doch liegt die Frage zu sehr vom Wege, als dass ich mich hier darauf einlassen könnte.

Allerdings sind die schw. Perfectformen auch für das Accentuationsgesetz von einigem Werth: denn in *bḗrume* ruht der Ton ja nicht auf der Wurzelsilbe, sondern auf der Reduplication und ebenso in *qḗmiz* (bequem = sk. *jágmis)*. Aber diese beiden Fälle sind durchaus anderer Art, als diejenigen sein müssen, auf welche wir fahnden.

qêmúnþ (= sk. *jagmús)* konnte von der Sprache nicht mehr verstanden sein; und es war eben auch keine Wurzelsilbe mehr vorhanden, die den Accent erhalten konnte; dasselbe gilt für *qêmiz* = sk. *jágmis*. Wer für derartige Formen eine besondere Clausel im Accentgesetz wünscht, wird durch folgende Fassung befriedigt sein: 'wo faktisch eine Wurzelsilbe nicht vorhanden war, die den Accent erhalten konnte, traf der Ton diejenige Silbe, welche für das Sprachgefühl eben den Werth einer Wurzelsilbe hatte'. Diese Clausel gilt natürlich auch für diejenigen Fälle, für die ich secundäre Entwicklung eines Stammvocals annehme, z. B. für *félu* aus *felú* (für *plú)*. Besonders lehrreich sind auch Formen der √ a_1s wie hd. 'sind, sei' für die Auffassung des germ. Accentgesetzes.

Das Princip der Reduplication erschuf im idg. mehrere Präsensclassen. Zunächst haben wir eine reduplicirte Präsensbildung mit syncopirtem Typus von a_1-Wurzeln mit einfacher Consonanz im An- und Auslaut zu constatiren; als Reduplicationsvocal zeigt sich im ind. meist *a* (= a_1); im gr. und lat. finden wir öfters *i (gignô* √ *ģen; μίμνω* √ *μεν; ἴσχω* √ *σεχ; πίπτω* √ *πετ)*. Wenn wir für das germ. ein *e* (= ind. *a)* als Reduplicationsvocal ansetzen, kommt diese Bildung in unserer Frage ebensowenig in Betracht als die Accentuation des schw. Präteritalstammes *bêr-um*.

Schwieriger wird die Frage, wenn wir zum Princip der Präsensbildung der 3. Classe übergehen. Ich kann hier nur auf die Behandlung verweisen, die derselben im folgenden Kapitel zu Theil wird, wo ich nachweise, dass sie im germ. in zahlreichen Fällen vorhanden war, die aber mit Nothwendigkeit Wurzelbetonung voraussetzen. Das idg. Princip dieser Bildung war, wie sich dort herausstellt, Steigerung in betonter Wurzelsilbe in den st. Formen, schw. Vocalstufe in unbetonter

Wurzelsilbe in den schw. Formen. Die Reduplicationssilbe dieser Formen kommt, weil stets unbetont, für unsere Frage ebenfalls nicht in Betracht.

Einzelne Nominalbildungen wie idg. *ka₁kra₂s*, das bald Oxytonon, bald Paroxytonon war, fallen nicht sehr ins Gewicht. Die Etymologen führen *kekras* auf eine √ *ka₁r* (*ka₁l*) zurück, ohne freilich dieselbe stricte nachzuweisen. Ist diese Ansicht richtig und ist die erste Silbe wirklich Reduplication, so ist germ. *hvehvlaz hvegvlas* aus Rücksichten der Betonung nicht interessanter als got. *bêrum;* beide fallen unter die oben aufgestellte Clausel.

Wenn ich von weiteren Einzelfällen der letzteren Art absehe, ergibt sich aus unsern Bemerkungen das Resultat, dass sich im germ. kein Fall von deutlich und klar erhaltener Reduplication nachweisen lässt; dies hat seinen Grund darin, dass dieselbe als Wortbildungsprincip untergegangen ist, sobald an Stelle des syncopirten Typus im Präteritalablaut *bérô* der *ê*-Typus eintrat. Es kann also, wofern ich die Thatsachen gehörig in Erwägung gezogen habe, nichts gegen den Satz vorgebracht werden, dass die Accentverschiebung den Ton von der Reduplicationssilbe nicht auf die Stammsilbe geworfen haben müsse. Und *féfanga, féfangume, héhanga héhangume, skéskaida skéskaidume, féfalda féfaldume* beweisen zur Genüge, dass von einer Periode vor der Lautverschiebung an bis in die letzte gemeingerm. Zeit die Betonung nicht alterirt ist; vgl. die obige Chronologie im Kapitel II.

Das Augment, als Bildungselement dem relativen Präteritum, d. h. dem Imperf. resp. Aorist und dem Plusquamperf. eigenthümlich, hat sich im germ. nur in zwei Fällen erhalten: *édôm* = sk. *ádhâm* und *éijôm* (= sk. *áyâm*) beruhen auf idg. *$á_1da^2m$* und *$á_1ya^2m$*. Weitere Fälle von Aor. sind nicht mit Sicherheit beizubringen; und wenn die oben p. 107 besprochenen Formen auch als Aor. angesehen werden dürfen — woran wohl niemand zweifeln kann —, so kommen sie für die Accentfrage nicht in Betracht; sie könnten nur beweisen, dass das Part. Aor. im germ. wie im gr. und ind. augmentlos gewesen ist.

Hier entsteht nun die Frage, ob sich die Erhaltung des Augmentes in *édôm éijôm* nicht etwa so erklären lassen könne, dass das germ. Accentgesetz in seiner früheren Formulirung bestehen bleiben könne.

Für *édôm* ist die Möglichkeit einer anderen Erklärung durchaus in Abrede zu stellen: *follúm édôm* muss nach der bisherigen Formulirung des Accentgesetzes zu *fóllam édôm* werden und *edõ̂m* liesse got. *idô* erwarten, vgl. *þô* (= *taⁿm*, sk. *tâm*, gr. *τηv*); also das Auslautsgesetz verlangt eine Betonung *édôm* wie wir oben sahen. Auch für *éijôm* ist eine andere Erklärung ausgeschlossen: wenn das Accentgesetz aus *éijôm* ein *eijõ̂m* gemacht hätte, müssten wir got. *iddjá* betonen und ich glaube nicht, dass jemand diese Betonung für möglich hält.

Ich sehe also keinen Punkt im Bereich der germ. Laut- und Formenlehre, der gegen meine Formulirung des germ. Accentgesetzes eingewendet werden könnte.

Indem ich nach diesen einzelnen Bemerkungen alles noch einmal zusammenfasse, lautet das germ. Accentgesetz:

1) Der Accent wird von Suffixsilben stets auf diejenige Silbe geworfen, die dem Sprachgefühl als Stammsilbe gilt; dabei können wir der Sprache den stricten Nachweis führen, dass sie sich vielfach dupiren lässt und Silben als Wurzelsilben ansieht, deren Vocal eigentlich einem Wurzelpräfix oder einem Suffix angehört.

2) Der Accent einer Silbe, die dem Sprachgefühl als Wurzelsilbe gilt, wird nicht alterirt; auch hier treffen wir die Sprache bei Fehlgriffen, die allerdings verzeihlich sind.

3) Wo der Ton in der Periode unmittelbar vor der grossen Accentverschiebung auf präfigirten Flexionselementen steht, beharrt er während der ganzen Folgezeit.

ZU KAPITEL II. III. IV.

Ich gestand oben p. 85 dem ahd. *ier* (zu *erren*) gegenüber rathlos zu sein. Jetzt glaube ich die Form durch einen weiteren Zusammenhang aufklären und zugleich meine Aus-

einandersetzungen über den Aor. und das Accentgesetz durch ein neues sicheres Beispiel stützen zu können. Ich mache gleich hier darauf aufmerksam, weil die in den beiden letzten Kapiteln vorgetragenen Theorien jetzt über allen Zweifel erhaben sind.

Scherer hat in der neuen Auflage von zGDS 268 (der betr. Passus ist mir durch die Güte des Verfassers seit den letzten Tagen des September bekannt, als der Text meiner Arbeit bereits abgeschlossen war) zweifelnd die Vermuthung aufgestellt, dass das ahd. *ier* möglicherweise Rest eines augmentirten Tempus sei. Man wird es mir hoffentlich nicht übel auslegen, wenn ich behaupte, dass ein augmentirtes Tempus in dem dortigen Zusammenhange wenig Wahrscheinlichkeit hat. Nach der bisherigen Fassung des Accentgesetzes hätte altes *éar-* durch *eár-* zu *ar-* oder nach einer anderweitigen These Scherers zu *êr-*, *ôr-* werden müssen.

Und dann fasst Scherer *arjan* als ursprünglich schw. V.; ich glaube aber nicht, dass von einem solchen ein Augmenttempus ohne den Classencharakter *j* hätte gebildet werden können. Germ. *árjô* ist nach meiner Ansicht ein st. Verb mit einer Präsensbildung nach der 4. sk. Classe; ahd. *ier* wäre germ. *èaram,* d. h. echter Aor. (das Imperfect würde *éarjam* lauten) und zwar in schöner Uebereinstimmung mit meiner Auffassung von *édôm* (got. *ida)* und *íijôm* (got. *iddja).*

Ohne mich auf weitere Combinationen über das Verhältnis von Aor. Imperf. und Perf. einzulassen, wozu auch Osthoffs Bemerkungen Morph. Untersuchungen p. 108 auffordern könnten, bemerke ich noch, dass, wie auch Scherer ib. andeutet, in manchen Fällen bei vocalisch anlautenden Verben perfectische und augmentirte Formen nach dem Auslautsgesetz zusammenfallen mussten: got. *aíáuk* = an. *jók,* also germ. *éauk* kann auf *éauka* (Perf.) und *éaukam* (Imperf.) beruhen. Fälle dieser Art aber können nicht häufig gewesen sein, wenn meine Formulirung des Accentgesetzes richtig ist.

FÜNFTES KAPITEL.

ZUM GERMANISCHEN PRÄSENS.

Die idg. Präsensbildung war reich entwickelt, reicher als die ind. Zwei Hauptarten von Bildungen unterscheiden wir in allen idg. Sprachen, die sg. bindevocalische und die bindevocallose Classe. Jene bildet die 1. Sg. Präs. Ind. auf *â*, diese auf *mi;* im übrigen sind die Personalsuffixe gleich. Das Formbildungsprincip der Abstufung äussert sich bei beiden Conjugationen auf sehr verschiedene Weise: die *mi*-Conjugation unterscheidet ihre schw. und st. Formen genau so wie das idg. Perf.: die Personen des Sg. gelten als st., die des Dual und Plural als schw. Formen. Die *â*-Conjugation zeigt wie Brugmann nachgewiesen hat, den Bindevocal in den st. Formen als a_2 (gr. *o*, germ. *a)*, in den schw. a_1 und a_1 (gr. *ε*, germ. *e)*, und zwar gelten bei der *â*-Conjugation die ersten Personen des Sg. Plur. Dual. und die 3. Plur. als st. Formen, alle übrigen als schw.

Man kann in beiden Conjugationen wieder besondere Unterabtheilungen machen, die durch bestimmte präsensbildende Elemente bedingt sind.

Die einfachsten Bildungen sehen wir im Präs. nach der 1. und 2. sk. Classe: das Princip der Abstufung herrscht rein, ohne dass ein Secundärelement eintritt. Als Paradigma der *â*-Conjugation gilt idg. *bhá$_1$râ*, *bhá$_1$ra$_1$ti; bhá$_1$ra$_2$mas, bhá$_1$ra$_2$nti*, als Paradigma der *mi*-Conjugation *á$_1$imi, á$_1$iti; imás, iánti.*

Ein beliebtes Secundärelement der Präsensbildung ist Reduplication. Bei der *â*-Conjugation entstand eine bes. im ar. und gr. häufige Art der Präsensbildung von a_1-Wurzeln mit einfacher Consonanz im An- und Auslaut; der unbetonte

Wurzelvocal wird unterdrückt; der Reduplicationsvocal war ursprünglich vielleicht nur a_1, nicht auch *i*; er mag von Haus aus accentuirt gewesen sein. Paradigma: √ *ḳa$_1$s* (der Wurzelvocal wird durch Windischs Zusammenstellungen Kz. 23, 205 und 235 erwiesen) bildete ein Präsens: *ká$_1$ksâ, ká$_1$ks$a_1$ti; ká$_1$ksa$_2$mas ká$_1$ksa$_2$nti* (vgl. sk. *cakšâmi*). In der *mi*-Conjugation zeigt die Präsensbildung der 3. sk. Classe Reduplication, deren Vocal bald a_1, bald *i* gewesen sein mag. Die Wurzelsilbe wird behandelt wie im idg. Perf. Paradigma: *pipá$_2$rmi, pipá$_2$rti, pip$a_1$rmás, piprânti.*

Ein zweites Secundärelement der Präsensbildung ist Nasalsuffix. Bei der thematischen Conjugation scheint der Accent ursprünglich auf dem Themavocal geruht zu haben, da die Wurzelsilbe in schw. Vocalstufe erscheint. Paradigma: *d$a_1$nknã, d$a_1$nkná$_1$ti; d$a_1$nkná$_2$mas, d$a_1$nkná$_2$nti* (gr. *δάκνω, δάκνει, δάκνομεν, δάκνουσι*). Diese Classe ist im ar. fast gänzlich ausgestorben, blüht aber im gr., lat. und germ. Zur *mi*-Conjugation gehört die 9. sk. Classe; das Suffix lautete in den starken Formen *na^2*, in den schw. aber *na^1*, wie gr. *νη* : *νᾰ* zeigt; die Wurzelsilbe erscheint stets in schw. Vocalstufe. Paradigma; *puná^{2}mi, puná^{2}ti; puna^1más, punánti* (vgl. sk. *punâmi* √ *pu*).

Ein drittes Secundärelement des Präsens ist Suffix *nu*-. Die *â*-Conjugation scheint stets den Themavocal zu betonen, da die Wurzelsilbe schw. Vocalstufe zeigt. Paradigma: *rinvã, rinvá$_1$ti; rinvá$_2$mas, rinvá$_2$nti* (germ. *rinnô*; √ *ri*). Zur *mi*-Conjugation gehört die 5. sk. Classe, deren Princip darin besteht, dass der Wurzelvocal durchweg schw. Stufe hat und das Suffix in den st. Formen betont und gesteigert wird. Paradigma: *suná$_2$umi, suná$_2$uti; sunumás, sunvánti* (vgl. sk. *sunõmi* √ *su*).

Ein viertes Flexionselement ist ein infigirter Nasal. In der *â*-Conjugation gehören Fälle, wie lat. *linquo, tundo*, gr. *κλάγγω* u. s. w., germ. *standô* her; der Wurzelvocal erscheint in schw. Stufe, daher wird der Themavocal ursprünglich betont gewesen sein. Zur *mi*-Conjugation gehört das Princip der 7. sk. Classe: in den st. Formen ein infigirtes *na_2*, das

betont ist, in den schw. Formen blosses Infix *n*. Paradigma: *runá$_2$dhmi, runá$_2$dhti; rundhmás, rundhánti.*

Hierzu kommen noch folgende Bildungen zur ersten Hauptconjugation.

Secundärelement *i;* Princip der 4. sk. Classe; es verlangt schw. Stufe des Wurzelvocals, daher wird ursprünglich der Themavocal betont gewesen sein; idg. *va$_1$rgiã, va$_1$rgiá$_1$ti, va$_1$rgiá$_2$mas, va$_1$rgiá$_2$nti* vgl. germ. *vorkiô.*

Secundärelement *sk;* diese Bildung hat gleichfalls schw. Stufe des Wurzelvocals, wesshalb der Themavocal im idg. betont gewesen sein muss. Paradigma: *ga$_1$mskã, ga$_1$mská$_1$ti, ga$_1$mská$_2$mas, ga$_1$mská$_2$nti* vgl. ai. *gácchâmi* = gr. *βάσκω.*

Zuletzt sei eine Bildung ohne Secundärelement erwähnt, die nach der 6. sk. Classe; der Wurzelvocal ist unbetont, der Themavocal betont. Paradigma: *tudã, tudá$_1$ti; tudá$_2$mas, tudá$_2$nti.*

Das idg. besass nach dieser Zusammenstellung 13 verschiedene Arten einer primären Präsensbildung, die von der Wurzel selber ausgegangen sind. Um für das folgende zu einfachen Bezeichnungen zu gelangen, gebe ich hier eine Zusammenstellung der Paradigmata.

A.

â - Conjugation.

1) Einfache Bildung: *bhá$_1$râ, bhá$_1$ra$_1$ti; bhá$_1$ra$_2$mas, bhá$_1$ra$_2$nti;* √ *bha$_1$r.*

2) Reduplicirte Bildung: *ká$_1$ksâ, ká$_1$ksa$_1$ti; ká$_1$ksa$_2$mas, ká$_1$ksa$_2$nti;* √ *ka$_1$s.*

3) *n* - Suffixbildung: *da$_1$nknâ, da$_1$nkná$_1$ti; da$_1$nkná$_2$mas, da$_1$nkná$_2$nti;* √ *da$_1$nk.*

4) *nu* - Bildung: *rinvã, rinvâ$_1$ti; rinvá$_2$mas, rinvá$_2$nti;* √ *ri.*

5) *n*-Infixbildung: *sta^{1}ntã, sta^{1}ntá$_1$ti; sta ntá$_2$mas, sta^{1}ntá$_2$nti;* √ *stat.*

6) *i*-Bildung: *va rgiã, va$_1$rgiá$_1$ti; va$_1$rgiá$_2$mas, va$_1$rgiá$_2$nti;* √ *va$_1$rģ.*

7) *sk*-Bildung: *ga$_1$mskã, ga$_1$mská$_1$ti; ga$_1$mská$_2$mas, ga$_1$mská$_2$nti;* √ *ga$_1$m.*

8) Schwache Bildung: *tudã*, *tudá*$_1$*ti*; *tudá*$_2$*mas*, *tudá*$_2$*nti*; $\sqrt{\ }$ *ta*$_1$*ud* (= *tud*).

B.

mi-Conjugation.

1) Einfache Bildung: *á*$_1$*imi*, *á*$_1$*iti*; *imás*, *iánti*; $\sqrt{\ }$ *ai* = *i*.

2) Reduplicirte Bildung: *pipá*$_2$*rmi*, *pipá*$_2$*rti*; *pipa*$_1$*rmás*, *pipránti*; $\sqrt{\ }$ *pa*$_1$*r*.

3) *n*-Suffixbildung: *puná*^{2}*mi*, *puná*^{2}*ti*; *puna*'*más*, *punánti*. $\sqrt{\ }$ *pa*$_1$*u* (*pu*).

4) *nu*-Bildung: *suná*$_2$*umi*, *suná*$_2$*uti*; *sunumás*, *sunvánti*; $\sqrt{\ }$ *sa*$_1$*u* (*su*).

5) Infixbildung: *runá*$_2$*dhmi*, *runá*$_2$*dhti*; *rundhmás*, *rundhánti*; $\sqrt{\ }$ *ra*$_1$*udh* (*rudh*).

---

§ 1.

ZUR *â*-CONJUGATION.

Zur Vertretung der *â*-Conjugation im germ. habe ich nicht viel zu bemerken, da das Thatsächliche ja bekannt ist. Das' Präsens der A 1)-Classe herrscht im germ., das die übrigen präsensbildenden Principien theilweise aufgegeben, theilweise gänzlich verdunkelt hat. Verschiedene präsensbildende Elemente sind zur Wurzel gezogen; besonders gilt dies von dem *n* der A 3)-Classe.

1. Das Princip der A 3)-Classe hat sich am treusten im gr. und lat. bewahrt. Man hat bisher — aber sicher mit Unrecht — diese Classe mit der B 3)-Classe identificirt, der Unterschied beider Bildungen fällt am klarsten in die Augen, wenn man gr. δακνω : δακνομεν und δαμνημι : δαμναμεν vergleicht: der dem Nasal folgende Vocal ist in beiden Classen also ganz verschieden. Aus dem gr. veranschaulichen besonders τῖνω und πῖνω das Princip; vocalisch auslautende Wurzeln haben an Stelle der schw. Vocalstufe gern Dehnung. Aus dem germ. stelle ich zuversichtlich das alte *skînô* 'scheine' her, welches auf einer $\sqrt{\ }$ *ski* (vgl. *skîrás, skîmãn* u. s. w.) beruht; der älteste Ablaut zum Präs. *skî-nõ* wird *skáija skijumé*, *skijanás* gewesen sein; sobald aber die idg. *î* und *a*$_1$*i* im germ. in dem Laut *î* sich trafen, ging *skînô* in die

Ablautsreihe *bîtô* über und bildete seine Formen von einem fälschlich erschlossenen Verbalstamm *skin-*. Bei germ. *kînō* keime sind wir so glücklich noch eine Spur des alten Ablauts zu besitzen; dem gemeingerm. Verb (got. (?) hd. as.) liegt eine √ *ģi* zu Grunde, die im altind. meist nach der A 4) - Classe flectirt, woraus sich eine Wurzel *jinv* entwickelte; sk. *jîrás* lebhaft: √ *ji* = germ. *skî-rás:* √ *ski*. Der alte Ablaut des germ. Verbs wird gewesen sein *kî-nô káija kijumé kijanás;* die letzte Form hat sich bekanntlich bis ins got. erhalten: *uskijanata* Luk. 8, 6.

An. *gína* gaffen = ae. *gînan findi* beruhen auf √ *ghi* (Fick VII, 106), die auch im germ. nachweisbar ist; das *n* des an. und ae. Verbs wird ursprünglich auf das Präsens beschränkt gewesen und nachher zum Verbalstamm gezogen sein.

Germ. *grînô* greine (hd.) (= an. *hrína?)* gehört zu sk. √ *hrî* sich schämen, wird daher auch ein ursprünglich nur präsentisches *n* haben.

An. *hrína* schreien ist möglicherweise mit hd. *skrîan* schreien verwandt und auf √ *skri* zurückzuführen; dann würde das *n* des an. Verbalstammes auf einer Verallgemeinerung des präsentischen Nasals beruhen.

Noch folgende Verba stehen im Verdacht hierher zu gehören:

svînô schwinde Fick VII, 365. *glînô* leuchte. *hvînô* kreische. *hrînô* berühre.

Dass sich keine Präsentia der Formel *xûnô* im germ. finden, ist eine schöne Bestätigung für meine Annahme, dass das Zusammenfallen der idg. *î* und a_1i die Präsentien der Formel ..*înô* gerettet hat; die st. Vocalstufe idg. a_1u und die alte Dehnung idg. *û* blieben nämlich im germ. scharf geschieden.

Got. *fraihnan* = an. *fregna* = ae. *fregnan (frînan)* = as. *fregnan* setzen ein gemeingerm. *fregnan* voraus, dessen Guttural auf Suffixbetonung deutet; wahrscheinlich ist der innere Vocal unursprünglich; die streng germ. Form. wird *frognō* (Prät. *fráha* = got. *frah,* an. *frá; frêgumé)* und das Part. wird *froganás* gelautet haben (nach *brokanás);*

die Formen mit *ŏ* sind beseitigt, wie den urgerm. ***trodŏ*** westgerm. *tredô* entspricht; das alte Prät. *fráha*, *frêgumé* hat sich im got. *(frah frêhum)* und an. *(frá frágum)* erhalten; im westgerm. hat sich der Präsensnasal durch den ganzen Ablaut festgesetzt.

Vielleicht haben auch die beiden folgenden Verba ursprünglich einen präsentischen Nasal der A 3)-Classe zum Stamm gezogen.

Got. *maúrnan* wird als schw. V. angesetzt; im Hinblick auf an. *morna* = ahd. *mornên* ist das nicht unberechtigt. Berücksichtigt man aber auch ae. *murnan meąrn,* so lässt sich nicht leugnen, dass das got. V. stark gewesen sein könne. Das ist aber durch das ae. V. erwiesen, dass wir einen st. Präsensstamm *morná-* anzusetzen haben. Mit Grein II, 240 für *meąrn* ein unbelegtes *meǫrnan* zu construiren, ist verkehrt; und das einige Mal belegte schw. Prät. *murnde* (Nebenform zu *meąrn)* kann ebenso gut eine späte Neubildung sein wie die entsprechende Form andrer Dialecte. In *meąrn* zeigt sich der ursprüngliche Präsensnasal; als ursprünglicher Ablaut dürfte anzusetzen sein *mornŏ mára mêrumé moranás.* Was die Bedeutung anbetrifft, so deutet an. *morna* 'schwinden' gegenüber der sonst herrschenden Bedeutung 'trauern' auf die weitverzweigte Wurzel ma_1r sterben, vergehen. Interessant ist, dass uns zu derselben auch im ind. Spuren einer gleichen Präsensbildung mit Nasal begegnen. Die A 3)-Classe ist im ind. bis auf wenige Fälle gänzlich ausgestorben. Einer derselben nun ist der ved. Präsensstamm *mṛṇa* (Grassm. 1059), für den die ind. Grammatiker *mṛṇ* als Wurzel ansetzen; die Flexion derselben weist deutlich auf unsere A 3)-Classe hin. Auch die ved. Wurzel *pṛṇ* (3 Sg. Präs. *pṛṇáti)* ist verkehrt angesetzt; da sie bindevocalisch flectirt, haben wir in *pṛṇáti* zweifellos ein Präsens der A 3)-Classe. Dieselbe Erklärung gilt auch für die altind. Wurzel *raṇ* (neben *ram),* Präs. *ráṇati;* es ist der bindevocalische Präsensstamm *ráṇa-* aus ra_1mna- für $ra_1mná$ entstanden. In der Perfectbildung *râraṇa* erkennt man leicht Stabilirung des Nasals wie in ae. *meąrn.*

Doch zurück zu den germ. Formen.*

Mit *murnan* steht ae. *spurnan, spornan* auf einer Stufe; das Prät. *spearn spurnon* entspricht dem an. *sparn spurnu,* und im ahd. findet sich noch das starke Part. *gaspurnan* und Prät. Conj. *spurni.* Cleasb. setzt einen Inf. *sperna* an, der wie Holtzmann ad. Gr. p. 78 bemerkt lautlich unmöglich ist; er würde *spjarna* heissen, wie jetzt auch Wimmer in der schwed. Ausgabe seiner an. Gr. p. 111 angibt, wenn er nicht vielmehr mit innerem *ŏ* anzusetzen wäre; es findet sich *sporna* als schw. V. Auch setzt Grein mit Unrecht ein st. **speornan* an, wo doch offenbar *spornan* das zum Prät. gehörige Präs. ist. As. *spurnan* kann schw. oder st. gewesen sein; Der germ. Ablaut wird gewesen sein in der ältesten Zeit *spornõ spára spêrumé sporanás,* in der späteren Zeit *spornô sparna spornume spornanas.* Die Wurzel spa_1r 'mit den Füssen stossen' liegt bekanntlich auch in lat. *sperno* 'verachte' vor, und dies zeigt auch die Präsensbildung der A 3)-Classe, die desshalb bei unserer Wurzel als alt gelten kann. Dass die *n*-Bildung der bindevocalischen Classe im lat. beliebt war, zeigen ausser *sperno* auch *contemno cerno sterno* u. s. w. Im urgerm., dürfen wir nach den bisherigen Angaben schliessen, war sie eine häufige Art der Präsensbildung; sie hat sich erhalten: 1) wo die Vocalstufe der Wurzelsilbe mit derjenigen der A 1)-Classe zusammenfiel; *kî-nõ* wie *bîtô* und 2) in drei Einzelfällen *frognõ mornõ spornõ.* Für die Präteritalbildung ist zu beachten, dass (ausser bei **frognô* und *kînô* vgl. got. *uskijanata)* der präsentische Nasal stets zum Stamm gezogen ist, also im ganzen Ablaut erscheint. Hiermit habe ich gesagt, was über die A 3)-Classe im germ. sicheres zu gewinnen ist; weitere Combinationen bes. im Anschluss an die Verbalstämme auf *ll* (für *ln?)* zu geben unterlasse ich.

2) Das Princip der 4. sk. Classe, die zur *â*-Conjugation gehört, ist aus dem ar. zur Genüge bekannt; es besteht darin, dass die schwächste Wurzelgestalt, deren Vocal betont ist,

---

* Eine andre Erklärung der ind Formen hat soeben Joh. Schmidt Kz. 23, 313 ff. gegeben.

i als Secundärelement erhält. Es unterliegt keinem Zweifel, dass der Accent, wie er uns fast durchweg überliefert ist, nicht als alt gelten kann; er muss ursprünglich auf dem Themavocal geruht haben. Paradigmata aus dem ai. sind: *hŕšyâmi*, *yúdhyâmi*, vgl. Delbrück ai. V. 168.

So reich auch das gr. nach Curtius' sorgsamen Zusammenstellungen gr. V. I, [2]291 ff. an Verben der *i*-Classe ist, so kann doch kaum die Hälfte derselben als primitiv gelten. Instructiv sind besonders: *βάλλω*, Gdf. *g̨a₁liā*; *βέλος*, neutraler *as*-Stamm, weist auf ein neben *βάλλω* wohl denkbares *βέλω*: *βαίνω*, Gdf. *g̨a₁miā* = lat. *venio*; *σκάζω*, Gdf. *ska₁ng̨iā*; daneben liesse sich ein gr. *σκέγγω* = sk. *khángâmi* denken. Sind Präsentien dieser Art treue Reflexe alter Bildungen, so kann es nicht zweifelhaft sein, dass Verba wie *δείρω*, *κείρω*, *κτείνω* sei es späte Analogiebildungen oder alte Combinationsbildungen sind; man hätte dafür *δαίρω*, *καίρω*, *κταίνω* u. s. w. zu gewärtigen. Die *i*- und *u*-Wurzeln bilden im gr. ihr Präs. meist regelmässig: *κλύζω*, *κνίζω*, *κρίζω* u. s. w.

Im germ. blieben alte *ja*-Verben nur unter einer Bedingung stark, nämlich nur, wenn sich die schw. und die st. Vocalstufe lautlich deckten. Wo dies nicht der Fall ist, hat die Sprache die Präsensbildung mit *i* entweder durch ein Präs. der A 1)-Classe ersetzt oder als schw. Bildung aufgefasst und demgemäss ein schw. V. gebildet.

Wir erkennen an diesem fast ausnahmelosen Gesetz eine interessante Erscheinung, welche über die germ. Spracheigenthümlichkeit aufklären kann.

Zunächst begreifen wir jenem Gesetz zu Folge, wie fast die meisten der erhaltenen *ja*-Verba dem Ablaut *ákô* angehören. Bei der *a*'-Reihe fällt nämlich nach den Erörterungen des ersten Kapitels die schw. und die st. Vocalstufe stets in den Laut *a* zusammen. Bei Verben dieser Art wurde der Ablaut durch die *i*-Präsensbildung in keiner Weise gestört. Wir sind berechtigt für etwa 9 Verben der Reihe *ákô* im germ. eine *i*-Bildung anzunehmen: *fráþjô, háfjô, hláhjô, skápjô, skáþjô; kláhjô, svárjô; stápjô; sáfjô.* Bedenkt man nun, dass die Reihe *ákô* nur etwa 50 Verben enthält, so ist

man zu dem Schluss berechtigt, dass die A 6)-Classe im urgerm. einen ganz bedeutenden Umfang gehabt haben muss.

Auch in einem zweiten Falle lautete die schw. und die st. Vocalstufe gleich, bei a_1-Wurzeln nämlich, die mit einfacher Consonanz anlauten und mit einem Verschluss- oder Zischlaut schliessen: bei Wurzeln dieser Art werden a_1 und a_1 durch *e* reflectirt. Bei unsrer Präsensbildung ging zwar das *e* bereits in gemeingerm. Zeit vor dem Suffix *i* in *i* über vgl. an. *sitja* = ae. *sittan* = as. *sittjan* = hd. *sizzen*. Man darf aber wohl annehmen, dass diese Differenz der Präsentia *sitjô* und *végô*, der Ablaut *i* : *a* : *ê* : *e* gegenüber dem herrschenden *e* : *a* : *ê* : *e*, nicht sehr gefühlt wurde oder in einer Periode entstand, die dem Aussterben der sonstigen *ja*-Verben folgte. Als germ. sind anzusetzen: *sitjô, bidjô, ligjô, þigjô.* Wir haben etwa 30 Verba von a_1-Wurzel mit einfacher Consonanz im Anlaut und schliessendem Explosiv oder Zischlaut; für 4 derselben steht also *i*-Präsensbildung fest.

Jetzt bleibt die andere Hälfte des obigen Gesetzes über das *i*-Präsens im germ. nachzuweisen. Zunächst untersuchen wir die Verbalbasen mit auslautender Doppelconsonanz und die mit auslautendem Nasal oder Liquida. Zweierlei ist von vornherein klar: einmal wie die alten *i*-Präs. von Wurzeln der bezeichneten Art sich nicht als st. Präsensbildungen halten konnten, und zweitens, wie man die Spuren, die auf dasselbe hinweisen, fast durchweg hat übersehen können.*

Es ist noch wenig aufgefallen, warum wir nur im Ablaut *gébô* und *ákô* die A 5) Präsensbildung finden. Und doch ist ein innerer Grund vorhanden und er ist uns nicht mehr dunkel. Alle Verbalbasen, bei denen die schw. und die st. Vocalstufe differiren, haben ihre *i*-Präsensbildung nicht erhalten können. Zu *bíndô* würde ein Präsens nach unserer Classe *bundjô*, zu *vérþô vórþjô* lauten. Dies hätte einen Ablaut *u* : *a* : *u* : *u* ergeben. Zu Verben wie *bérô* musste auch

* Einzelne der zu besprechenden Thatsachen hat Amelung Tempusst. p. 24. 60 bis zu einem gewissen Grade richtig erkannt; doch lässt sich jetzt manches bei der vorgerückten Kenntnis des Vocalismus schärfer fassen. Dasselbe gilt von unsern Bemerkungen über die *n*-Präsensbildung im Vergleich zu Tempusst. p 23.

o im *i*-Präsens erscheinen, und dies ergab einen Ablaut *o* : *a* : *ê* : *o*.

Das Streben nach Formeneinheit führte auf Neubildungen ganz verschiedener Art: entweder schuf man an Stelle des Präsens nach der A 6)-Classe ein solches nach der A 1)-Classe, genauer: man stellte für den störenden Ablaut *u* : *a* den beliebten und gewöhnlichen Ablaut *e* : *a* her; oder man fasste das Präsens als schw. *i*-Präsens und bildete schw. Präteritalformen. In keinem Dialect finden wir ein st. Verb mit einem *i*-Präsens, das *o* oder *u* in der Wurzelsilbe hat: darin haben wir die schönste Bestätigung für die Richtigkeit meiner Argumentation.

Die Spuren nun, welche mit Sicherheit auf das alte Bildungsprincip der *i*-Präsentia hinweisen, sind bereits erwähnt: *vórkiô* wirke und *þúnkiô* dünke.

Die zweite Möglichkeit, den alten Ablaut *u* : *a* zu beseitigen, dürfen wir für folgende Fälle annehmen. Dem got. *gaírdan* gürten steht hd. *gurten* gegenüber; der Ablaut war vermuthlich *górdiô gárda* u. s. w. und die Sprache hätte in diesem Falle beide Möglichkeiten der Neubildung durchgeführt. Im got. finden wir neben dem st. *þaírsan* 'dürr sein' ein schw. *þaúrsjan* 'dürsten'; die verwandten Sprachen, bes. sk. *tŕšyâmi*, weisen auf eine *i*-Präsensbildung; urgerm. Ablaut daher wahrscheinlich *þórsiô, þársa* u. s. w.; hier sind also beide Neubildungen in ein und demselben Dialect erhalten. Ich bemühe mich nicht um weitere Beispiele für die dargelegten Erscheinungen und bemerke nur, dass eine genaue Untersuchung der 1. schw. Conjugation vielfach Aufschluss über den ursprünglichen Bestand der st. *i*-Classe geben könnte; hier genügt es auf den Gang und die Resultate einer solchen Prüfung kurz hingewiesen zu haben.

Wir sehen also, dass auch bei Wurzeln der Formeln a_1rx, a_1nx *i*-Präsensbildung im urgerm. durchaus nicht selten war und wie die Sprache das lästige, seinem Princip nach vielleicht unverständliche Gut wieder lebensfähig machte. Wann dies geschehen sein kann, habe ich oben festzustellen versucht.

Jetzt ist auch ohne Weiteres klar, wie es kommt, dass wir in den Reihen *bî'tô* und *béudô* keine *i*-Präsentien haben:

die meisten Verben hatten im Präsens *î* und *eu;* die *i*-Bildung aber verlangt *i* und *u;* der Ablaut *i : ai* und *u : au* war neben *î : ai* und *eu : au* unerträglich. Es treten daher auch hier Neubildungen ein. Germ. *búgjô* 'verkaufe' war, wie das Part. *bohtás* zeigt, ursprünglich starkes Verb; das alte Prät. *báuga bugumé* ist durch eine schw. Bildung verdrängt. Germ. *svitjô* 'schwitze', ein schw. V., war ursprünglich stark, wie sk. *svídjâmi* zeigt.

Diese Beispiele mögen genügen das Aussterben der *i*-Präsensbildung bei a_1i- und a_1u-Wurzeln zu erklären. Ich behandle noch einige Einzelfälle.

Germ. *siujô* 'nähe', schw. V., war ursprünglich stark nach Ausweis der verwandten Sprachen; also Ablaut *síujô, sáiva, sivumé, sivanás.*

Germ. *spî'vô,* st. V., daneben an. *spýjô* = germ. *spíujô;* nach Ausweis der verwandten Sprachen war der ursprüngliche Ablaut *spíujô, spáiva, spivumé, spivanás.*

Das schw. V. *hvatjô* 'wetze, mache scharf' wird ursprünglich stark gewesen sein nach dem st. Part. *hvassás* 'scharf'.

Einzelfälle dieser Art berechtigen zu folgendem Schluss: wenn wir in der 1. schw. Conjugation Verben mit schw. Stufe des Wurzelvocals antreffen, von denen wir auf Grund sei es germanischer, sei es aussergerm. Formen vermuthen dürfen, dass das germ. ein primäres Verb derselben Basis besessen hat, so dürfen wir hinter jenem schw. Verb eine alte starke *i*-Bildung vermuthen.

---

§ 2.

ZUR *mi*-CONJUGATION.

Im Gebiet der deutschen Grammatik bestand seit Jac. Grimms erstem Auftreten ein Streit, der lange eine hervorragende Rolle spielte und eigentlich noch immer keinen Abschluss gefunden hat. Dieser Streit wurde zuletzt ohne Berücksichtigung der Lehren der vergleichenden Grammatik geführt, und Adolf Moller, der mit seinem Schriftchen 'die

redupl. V. im Deutschen als abgeleitete' Potsdam 1866 die Frage erledigt zu haben glaubte, konnte nicht umhin der vergleichenden Grammatik Vorwürfe für ihr stetes Eingreifen in die häuslichen Angelegenheiten der deutschen Grammatik zu machen, Vorwürfe freilich, welche damals verhallten wie sie heute verhallen würden.

Ich fasse mich kurz in der angedeuteten Frage und verweise solche, die sich für die Litteratur derselben interessiren, bes. auf Mollers Arbeit und die dankenswerthe Uebersicht über die Geschichte der Frage von Ign. Pokorny 'über die redupl. Prät. der germ. Sprachen' (Bericht des Landskroner Gymnasiums von 1874).

Jac. Grimm und nach ihm andere Gelehrten glaubten, der schwere Präsensvocal der redupl. V. beweise, dass die Verba unursprünglich seien; man hätte sonst statt des *a* ein *i* im Präs. erwartet. Dagegen wurde von Bopp, Jacobi und andern mit Recht behauptet, dass das *a* eines Präsens wie *saltan* sehr wohl ursprünglich sein und einem idg. *a* entsprechen könne. Das Problem des Vocalismus ragt, wie man sieht, schon sehr früh in die deutsche Grammatik; aber wir können heute mit Bestimmtheit sagen, dass eine Entscheidung damals nicht möglich war. Schon längst ist, wohl unter dem Einfluss der Methode Schleichers, jene Frage nach der Unursprünglichkeit der redupl. V. in den Hintergrund getreten: man wird eben nicht daran gezweifelt haben, dass das *a* von *saltan, haldan, haitan* u. s. w. der Reflex eines idg. *a* sein könne.

Einzelne Gelehrte, und Moller nicht am wenigsten, machten im Ernst den Versuch, die Verba der Reihe *ákô,* die ihres Vocals wegen in demselben Verdacht wie *saltan* standen, auf Verba mit präsentischem *i* zurückzuführen.

Müssen wir derartige Theorien heute auch aufs entschiedenste verurtheilen, so hatte doch ihr Ausgangspunkt zweiffellos einige Berechtigung. Und da derselbe mit den neuesten Untersuchungen zum Vocalismus im engsten Zusammenhange steht, erhält jener alte Streit auch jetzt wieder einige Bedeutung: wer in Sachen des Vocalismus Fortschrittler

ist, wird nicht umhin können zu dem nun zu besprechenden Problem Stellung zu nehmen.

Es gibt neben einigen Verben mit schwerem Präsensvocal *(a, ai, au)* Verba mit präsentischem *i:* neben *váltô* 'rolle' steht ein gleichbedeutendes *véltô,* neben *báutô* 'stosse' ein gleichbedeutendes *beutô.* Das Problem lautet: wie sind diese Doppelformen zu erklären und für welche Verben sind solche anzusetzen?

Man hat schon längst erkannt, dass wir neben einzelnen Verben der Reihe *ákô* wurzelgleiche Verba der Reihe *bérô* anzusetzen haben. Es ergibt sich für die Reihe *ákô* also ein gleiches Problem wie für jene redupl. V.

1. Ich beginne mit dem letzten Problem, das bisher am schärfsten von Amelung Haupts Zeitschr. 18, 191 erfasst wurde. Er erkannte nach seiner Theorie des Vocalismus, dass es unmöglich ist, alle Verba der Reihe *ákô* auf éine Manier zu erklären. Ein grosser Theil derselben beruht augenscheinlich auf a^1-Wurzeln, und neben Verben dieser Art sind Nebenformen mit *e* in der Wurzelsilbe durchaus undenkbar. Andre Verba aber der Reihe *ákô* beruhen auf a_1-Wurzeln, wie einzelne germ. Bildungen und wie noch öfter die verwandten europ. Sprachen zeigen. Der Präsensvocal dieser Verben ist also a_2 und es entsteht die Frage, wie das Präsens, welchem der Regel nach starke Vocalstufe zukommt, mit Steigerung des Wurzelvocals gebildet sein könne.

Ehe ich mich auf eine Lösung der Frage einlasse, verweise ich auf p. 67 f., wo ich eine Zusammenstellung der nachweisbaren a^1-Wurzeln gegeben habe.*

---

* Ich habe zu jener Stelle zwei kleinere Bemerkungen nachzuholen. Fick stellt Wb. 7, 285 zwei falsch angesetzte Stämme *skoka-* und *skokja-* Erschütterung zu dieser Wurzel; aber die Stämme *skokka-* und *skukkia-* können nur auf $u(a_1u)$-Wurzeln beruhen. *skokka-* ist möglicher Weise *skugna-* vgl. p. 38.

Die Wurzel von *standan*, die aus *sta*[1] stehen determinirt ist, lässt sich nicht genau bestimmen. Im got. lautet Prät. Plur stets *stôþum* und das würde auf eine Wurzel *stat* hinweisen; Grein ags. Gl. gibt als ae. Prät. *stôđ* an, doch kenne ich nur *stôd.* Eine Wurzel *sta*[1]*t* kann ich sonst nicht nachweisen; wenn sie durch das got. gesichert

Auf a_1-Wurzeln sind mit mehr oder weniger Sicherheit folgende Verba der Reihe *ákô* zurückzuführen.

1) Germ. *fárô* fahre, ziehe. √ *pa₁r* wird erwiesen durch gr. πόρος u. s. w.; dem ksl. *perą* sollte germ. *férô* entsprechen; aus dem germ. selbst deuten folgende Nomina auf eine a_1-Wurzel: *fordís (= pa₁r-tis)* liegt vor in ae. *fyrd* 'Zug, Reise; auch Heer'; got. *gafaurds* 'Versammlung, Gericht'; an. *fjörðr* ist germ. *fér-þus;* vgl. lat. *portus;* ae. *ford*, *furd* *m.* = ahd. *furt m. n.* = *vadum.* Auf Grund dieser Thatsachen lässt sich ein germ. *férô* erschliessen. Amelung.

2) Germ. *váhô* (ahd.) beruht nach allgemeiner Annahme mit gr. ἔπος, lat. *vox* u. s. w. auf Wurzel *va₁k*.

3) Germ. *sláhô* schlage; got. *slauhts* st. f. das Schlachten weist auf ein st. V. *sléhô* hin; Holtzmann ad. Gr. I, 14 und Begemann schw. Prät. I, 47 wollen dafür *slahts* lesen. Dazu liegt kein Grund vor, weil eine √ *sla₁k* auch durch altir. Formen erwiesen wird, vgl. Windisch Kz. 23, 235 f.*

4) Germ. *grábô* grabe; ksl. *grebą* deutet auf germ. *grébô*, dessen vormalige Existenz durch ahd. *gruft* und *grubilôn* graben, grübeln erwiesen wird. √ *ghra₁bh*. Amelung.

5) Germ. *nágô;* ksl. *nizą* scheint eine √ *na₁ǵh* zu erweisen; Amelung a. a. O. p. 191. Im germ. fehlen Worte mit *e* oder *i* in der Wurzelsilbe.

6) Germ. *vákô* wach sein, erwachen, entstehen, geboren werden. Das zugehörige Causativ *vakiô* erwecke deutet auf ein abl. *vékô;* die gewöhnliche Anhäufung von Zugehörigen der √ *vag* ist werthlos; vielleicht darf aber lat. *vigil* für √ *va₁g* geltend gemacht werden.

---

wäre, würde als Präs. nicht *stándô,* sondern *standṓ* anzusetzen sein; wir hätten in dieser Präsensform wahrscheinlich einen Rest der A 5)-Classe zu sehen. Ist *sta¹dh* als Wurzel anzusetzen, so liesse sich gr. σταθμός, σταθερός, ἀσταθής vergleichen. Ich entscheide nicht, ob *standṓ stṓþa stôdumé stadanás* oder *stándô (standô') stṓda stôdumé stadanás* als der echte germ. Ablaut zu gelten hat.

* Fick 7, 358 stellt das Adj. *slehtas* 'schlicht, eben' zu dem st. V. Die Bedeutungen lassen sich nicht vermitteln und ein echtes Part. zu einer √ *sla₁k* würde *slohtas* lauten müssen. *slehta-* beruht wohl auf einer *i*-Wurzel.

7) Germ. *málô* mahle. √ ma_1l wird durch germ. *moldõ* Staub (eigtl. Part. Fem.), sowie durch an. *mylja* = ahd. *mullen* zerreiben und ahd. *mulî* Mühle; ksl. *melją* und lat. *molo* erwiesen.

8) *drágô* trage: ksl. *drŭzati* halten scheint eine √ *dhra*$_1$*gh* zu erweisen, für die aus dem germ. nichts angeführt werden kann; denn das von Amelung a. a. O. p. 191 zugezogene ahd. *trog* ist germ. *trogám,* nicht *drogám* (an. *trog n.); vgl.* Zimmer QF. 13, 303.

9) *vahsô* wachse; gr. ἀέξω erweist eine √ *va*$_1$*ks,* deren Vocal im germ. nicht mehr nachzuweisen ist.

Folgende Verba vermag ich hinsichtlich ihres Wurzelvocals nicht mit Sicherheit zu bestimmen; bei einigen liegen mehrere Möglichkeiten der Auffassung vor, bei andern fehlen Verwandte, die deutlich entscheiden könnten.

spanô locke; etwa zu gr. σπάω; Präsensbildung der A 3)-Classe? *takô* nehme; *bakô?* oder *baqô?* backe; *dragô* ziehe; *fláhô* schinde; *galô* singe; *hláþô* lade; *kláhô* schinde; *svarjô* schwören (auffällig ist die Uebereinstimmung der Part. ae. *sworen* = ahd. *gesworan;* etwa √ *sva*$_1$*r?); þváhô* wasche; *skáþjô* schade; *snákô* krieche; *ráþô* zähle; *vaskô* wasche (germ. *viska-* s. Fick 7, 306 hat mit waschen nichts zu thun; es muss von Haus aus *i* gehabt haben); *sákô* streite; *kálô* friere (dazu das Part. *kaldás* kalt) √ *ga'l?* oder *ǵa*$_1$*l?* (Grein ags. Gl. I, 159; ags. Bibl. I, 147 Anm. hält das Subst. *ceǫlas* Nom. Plur. = kühle Lüfte für den Rest eines Ablauts *cilan cal* und vergleicht *chill* Kälte; auch aus dem nord. lassen sich Spuren des Ablauts mit *e : a* nachweisen: *kylr* m. und *kylja* f. = kalter Sturmwind; ae. *ceǫlas* scheint auf einem alten *u*-Stamm zu beruhen; vgl. *smeǫđas* zu got. *smiþu-; sweǫras* Säulen zu germ. *svéru-* = ind. *sváru-;* dann liesse sich lat. *gelu-* vergleichen. Ob auch *kalô* zur √ *ǵa*$_1$*l* 'kalt sein' zu stellen ist, will ich nicht entscheiden); *fraþjô* verstehe.

Wir sind also zu dem Resultat gekommen, dass ein Theil der Verben der Reihe *ákô* auf a^1-Wurzeln und ein andrer auf a_1-Wurzeln beruht und ein dritter nicht mit Sicherheit bei einem von beiden unterzubringen ist.

Ueber die zuerst gegebenen Verba bedarf es keiner weiteren Worte für denjenigen, der den Vocaltheorien des 1. Kapitels im allgemeinen zustimmt: Verba wie *ákô, álô* u. s. w. sind nicht auffällig, sondern durchaus regelmässige Bildungen von a^1-Wurzeln. Der Zahl nach werden diese Verba ohne Frage den Hauptbestandtheil der Ablautsreihe gebildet haben, so dass ihr Präteritalablaut massgebend werden musste für Verben wie *fárô, grábô,* welche auf a_1-Wurzeln beruhen.*

Das Problem, zu dessen Besprechung ich nun übergehe, liegt in der 2. Gruppe der Reihe *ákô*: mit wenig Worten ausgedrückt lautet es jetzt: wir haben im germ. verschiedene, scheinbar einfache Präsensbildungen der A 1)-Classe mit Steigerung statt mit st. Stufe des Wurzelvocals; wie ist die Steigerung in diesem Falle zu erklären?

Amelung a. a. O. 191 glaubt die betreffenden Verba seien keine Wurzelverba, sondern st. Denominativa. Früher hatte er Tempusst. p. 16 den Ursprung starker Denominativa in die älteste Periode der idg. Grundsprache verlegt; von der Unhaltbarkeit einer solchen Annahme mag er später durch seine vocalischen Untersuchungen überzeugt worden sein. Aber auch die Entstehung starker Denominativa in einer germ. Sprachperiode entbehrt jeder thatsächlichen Stütze; es gibt im germ. bis auf das ganze singuläre *saltô* salze nur schwache Denominativa.

Jacobi hatte in seinen Beiträgen den Satz ausgesprochen, wenn einmal Doppelbildungen von Präsentien aus einer Wurzel

---

* In Betracht kommen auch noch folgende Verba. a) germ *daujô* 'sterbe' hat sich nur im an. als st. V. erhalten; im westgerm. (me. *dyen* = as *dôian* = ahd. *touwen)* finden wir dafür ein schw. V.; gemeingerm. ist das Part. *dau-dás* 'todt'. Im got. nun finden wir an dem Part. *divans* 'sterblich' eine ganz singuläre Spur eines Ablauts *déṷvô,* das eine a_1u-Wurzel voraussetzt. Also auch hier haben wir das Problem des Präsens mit gesteigertem Vocal b) Dem an. *geyja gó góm gáinn* = bellen liegt ein germ. *gáujô gő'va gôvumé gavands* zu Grunde, das den übrigen Dialecten abhanden gekommen ist; es scheint mit ksl. *zovą (zvati)* 'rufe' und sk *hu* = zd *zu* auf einer idg. Wurzel *ǵhu*, *ǵha₁u* zu beruhen.

im germ. vorkämen, so müssten ihnen von Haus aus verschiedene Bildungen zu Grunde liegen. Im Princip hat er sicher Recht. Wer aber sagt uns, welcher Art die verschiedenen Bildungen gewesen sein können? Die Doppelbildungen, die Moller so sehr verwirren sollten, hatte Jakobi noch übersehen und so lässt er uns auch im Dunkeln betreffs seiner Ansicht über die denselben zu Grunde liegenden Principien.

Ich gebe einen Lösungsversuch des Problems im Anschluss an eine Vermuthung Delbrücks und hoffe, dass von denjenigen, welche im Vocalismus vorwärts schreiten, bald andere Versuche gemacht werden mögen. Denn das, glaube ich, wird jeder zugeben, dass die obigen Fälle ein Problem in jedem System des Vocalismus liefern müssen, wie früher in der isolirten Richtung der deutschen Grammatik.

Die Schwierigkeit, welche die Reihe *ákô* dem Germanisten aus den obigen Rücksichten heute macht, war Delbrück fremd, als er dieselbe in seiner Besprechung von Scherers zGDS in der Z. f. d. Ph. I, 124 behandelte. Er glaubt, der schwere Vocal des Präsens, für den auch er damals *i* erwartet zu haben scheint, sei, wie in der st. Perfectform, durch eine früher vorhandene, später geschwundene Reduplication hervorgerufen; mit einem Worte, die Verben der Reihe *ákô* verdankten ihren st. Präsensvocal einer Präsensbildung nach der 3. sk. Classe. Diese Hypothese stützte Delbrück durch die auffällige Uebereinstimmung von *farô* und sk. *píparmi*.

Ich wende gegen die Stichhaltigkeit dieser Deduction nichts ein, sondern nehme dieselbe nur als Ausgangspunkt für folgenden Satz hin: Delbrücks Vermuthung gilt nicht für diejenigen Verben, die auf a^1-Wurzeln beruhen, sondern nur für diejenigen, welchen a_1-Wurzeln zu Grunde liegen, und ich behaupte also, dass der gesteigerte Wurzelvocal in Präsentien wie *fárô, grábô, sláhô* u. s. w. in einer ursprünglichen Präsensbildung nach der 3. sk. Classe begründet ist.

Es handelt sich zunächst um das Princip dieser Präsensbildung und zwar nur um die lautliche Seite derselben; denn ihr Ursprung und ihre eigentliche Bedeutung gehört in eine historische Grammatik der idg. Grundsprache. Den Beweis, dass die Gestaltung des Wurzelvocals in den redupl. Präs.

durchaus mit derjenigen im Perf. übereinstimmt, können wir jetzt mit Hülfe des Verner'schen Palatalgesetzes erbringen; vgl. oben p. 12. Die st. Formen des Präs. nach der 3. sk. Classe haben im ind. Steigerung, die schw. Formen aber schw. Vocalstufe. Die beweisenden Formen sind *ciketmi* und *cikemi* neben einfachen Präsensbildungen *cétâmi* und *cáyâmi;* der innere Guttural *k* erweist, nach dem Verner'schen Palatalgesetz, dass das *ê* von *ciketmi* einem idg. a_2i entspricht.

Weiterhin kommt noch die Betonung der Präsentien nach der 3. sk. Classe in Betracht; ich beschränke mich auf die ai. Formen, die Delbrück ai. V. p. 107 f. zusammengestellt hat. Wenn *a* Reduplicationsvocal ist, steht der Accent durchweg auf dem Wurzelvocal der st. Formen; wenn *i* Reduplicationsvocal ist, trägt dieser selbst meistens den Ton; vgl. *mamátsi* √ *mad; dadhánas* √ *dhan; vavakši* √ *vaç;* aber *vívakti* √ *vac; sísakši* √ *sac; bíbharmi, píparmi;* doch auch *iyárši* √ *ar,* aber daneben *íyarti.* Delbrücks Vermuthung (ai. V. p. 240), dass die Abweichung der Präsensbetonung von der des Perfectums jüngeren Datums sei, hat viel Wahrscheinlichkeit; in demselben Sinne hat sich kürzlich Joh. Schmidt Kz. 24, 308 geäussert. Die schw. Stammform der Präsensbildung nach der 3. Classe kommt für uns nicht in Betracht; auch ist die Bildung derselben im ai. klar und durchsichtig.

Um nun zu Delbrücks Gleichung *farô* = sk. *píparmi* zurückzukehren, wäre zunächst nur die Identität der beiden inneren Vocale erwiesen, vorausgesetzt die Zusammengehörigkeit beider Verben. Das Fehlen der Reduplicationssilbe macht im germ. keine Schwierigkeit; wir haben oben gesehen, wie unserer Sprachfamilie die Präteritalreduplication fast durchweg verloren gehen konnte; dafür, dass das germ. auch der Präsensreduplication, mag sie nun betont oder mag sie unbetont gewesen sein, feindlich war, führe ich *stâmi* für *stístâmi, gâmi* für *ghíghâmi, dômi* für *dhídhâmi* an. Ohne Bedenken wird man daher germ. *far-* mit sk. *pípar-* identificiren dürfen. Wenn der Accent, was nicht unmöglich, auch im urgerm. auf der Reduplicattionssilbe stand, so müsste er

früh in derselben Weise umgesprungen sein, wie wir es für *stistâmi* < *stistămi* < *stămi* anzunehmen haben.

pípar- ist aber im ai. nur die st. Stammform; die schw. heisst *pipr̥-, pipr-*.

Wo ist die Entsprechung dazu im germ?

farô ist durch Uebertritt aus der bindevocallosen in die bindevocalische Conjugation entstanden; es steht für *fármi* nicht anders als germ. *étô* 'ich esse' gegenüber idg. *á*$_1$*dmi*; √ *ad* flectirt im ar. nach der 2. sk. Classe; im gr. und lat. finden sich bekanntlich auch noch Spuren der bindevocallosen Flexion. Es ist nicht unmöglich, dass noch andere Verben der Reihe *bérô* und *ákô* ursprünglich zur bindevocallosen Conjugation gehörten und erst später, vielleicht erst nach dem Wirken des Auslautsgesetzes, in die thematische Conjugation übergingen; ich erinnere an got. **ana* 'ich athme' gegenüber sk. *ánimi* (für *anmi*), an got. *baua* (für germ. *búa*) gegenüber sk. **bhûmi*, an germ. *qémô* gegenüber ai. *gánmi* u. s. w. Ist so der Uebertritt bindevocalloser Formen in die thematische Conjugation durch verschiedene Beispiele gesichert, so unterliegt die Gleichung *fárô* = *píparmi* keinem Zweifel. Die schwachen Formen aber, die dem ai. *pipr̥- pipr-* entsprechen würden, sind ausgestorben und durch die betreffenden Formen eines durchflectirten *fárô* ersetzt. Ist die eben gemachte Bemerkung richtig, dass germ. *qémô* ursprünglich nach der 2. sk. Classe ging, so können wir daran eine gleiche Erscheinung beobachten: idg. lautete der Sg. *gá*$_1$*mmi*, aber der Plur. *ga*$_1$*mmás*; im germ. findet sich nur ein Reflex der ersten Bildung; die schw. Form ist gänzlich ausgestorben. Dem sk. *pipr̥-* sollte im germ. ein *fŏr-* oder *fêr-* entsprechen, es ist verschwunden und durch *far-* ersetzt.

Die Vermuthung Delbrücks, dass sich für eine grössere Anzahl von Verben vielleicht entsprechende Präsensbildungen nach der 3. sk. Classe im ai. nachweisen lassen würden, haben meine Zusammenstellungen widerlegt; ich habe nur zwei sichere Beispiele dem von Delbrück richtig erkannten *fárô* = *píparmi* zuzufügen, germ. *váhô* = ai. *vívakmi* und germ. *gaujô* belle = ai. **juhômi* rufe. Man hüte sich aber, auf Grund dieser geringen Entsprechungen die Richtigkeit des Erklärungsprin-

cipes anzuzweifeln. Denn es darf nicht übersehen werden, dass von den unter B besprochenen 13 Verben, für die ich Präsensbildung nach der 3. sk. Classe in Anspruch nehme, ausser den ebengenannten *fárô* und *váhô* nur noch *ráhsô*, einem primären Verb des altind. entspricht. Noch einen Punkt muss ich hervorheben. Man könnte trotz jener 3 Entsprechungen zwischen dem germ. und ai. und obgleich das germ. in so vielen andern Fällen die vorgeschlagene Erklärung erfordert, die Richtigkeit des Princips anzweifeln mit der Ueberlegung, dass ich dem germ. eine Bildung zuschreibe, die den europ. Sprachen* fremd ist. Ein solcher Einwand wäre von wenig Belang. Ich will keinen Werth auf die Stammbaumtheorie legen, gegen die man neustens mit mehr Grund als früher Opposition macht. Die germ. Sprachen haben viele Bildungen bewahrt, die mehr oder weniger den übrigen europ. Sprachen verloren gegangen sind; ich erinnere an den Ablaut, den keine europ. Sprache im allgemeinen so treu bewahrt hat wie das germ. Manche Flexionserscheinungen hat das germ. nur mit den ar. Sprachen gemein. Auch in Bezug auf den Wortschatz stimmt das germ. oft auffällig mit dem ar. überein; vgl. Joh. Schmidt Verwandtschaftsverh. p. 50. Es lassen sich also keine principiellen Bedenken gegen die Brauchbarkeit meiner Fassung der Delbrück'schen Vermuthung vorbringen, man müsste denn am Alter der im ar. vorliegenden Präsensbildung zweifeln, was nicht geschehen ist und, so lange die ar. Sprachen der Ausgangspunkt für die idg. Formenlehre bleiben, auch nicht geschehen kann.

Man darf allerdings das gänzliche Fehlen der 3. sk. Classe bes. im gr.* nicht ignoriren. Daraus aber können wir nur den Schluss ziehen, dass diese Art der Präsensbildung bei der Völkertrennung sei es bereits im Aussterben begriffen oder nicht zu häufig oder beliebt war und dass das germ. wie das ar. die alten Reste resp. Keime durch Neubildungen zahlreicher gemacht haben.

Das Resultat also, das ich für die Ablautsreihe *ákô* ge-

---

* Hier ist immer nur von Verben mit consonantisch auslautender Wurzel die Rede.

wonnen zu haben glaube, ist dieses: der grösste Theil der Verben beruht auf *a*¹-Wurzeln; ihre Präsensbildung kann der der 1. 2. 4. sk. Classe entsprechen. Im Prät. waren sie ursprünglich abstufend, doch ging dem germ. die schw. Stammform verloren, an ihre Stelle trat die starke ein.

Ein kleinerer Theil von Verben beruht auf a_1-Wurzeln; das *a* des Präsens ist idg. a_2 und der Vocal einer st. Präsensform nach der 3. sk. Classe; die zugehörige schw. Form ist ausgestorben und durch die st. Form ersetzt. Eine eigenartige Präteritalbildung war ursprünglich nicht mit jener Präsensbildung verbunden; sobald aber eine idg. Form wie *pipá₂rmi* im germ. zu *fárô* geworden war, d. h. als aus einer idg. Präsensbildung der 3. sk. Classe durch wohl begreifliche Wandlungen ein Typus entstanden war, der sich von dem des alten *ákô* = idg. *á₁gâ* nicht unterschied, bildete jenes sein Präteritum nach Analogie dieses.

---

2. Das Problem, dessen Lösung uns bisher beschäftigt hat, kehrt wieder bei den redupl. V. Ihr schwerer Präsensvocal *(a, ai, au)*, welcher der älteren Grammatik so auffällig war, ist mit dem der Reihe *ákô* völlig gleichzustellen. Ein Theil der Verba mit innerem *a*, *ai* und *au* beruht auf *a*¹-Wurzeln und bedarf so wenig der Erklärung als *ákô* = gr. ἄγω.

Ich gebe zunächst eine Zusammenstellung dieser Verba:

1) germ. *bannan;* √ *bha*¹ = gr. φα. Präsens nach der A 4)-Classe.

2) *fâhan;* √ *pa'nk* nach lat. *pango.**

3) *saltan* salzen (es scheint ein aus dem Nominalstamm gebildetes V.; vielleicht bestand ursprünglich nur ein Part. *saltanás* gesalzen, wie lat. *salsus* zu *sal;* und von da aus könnte man ein st. *saltan* gefolgert haben) nach lat. *sal,* gr. ἅλς.

5) *fallan* nach Kbeitr. 8, 2.

---

* Germ. *fingraz* Finger kann daher nichts mit *'fangen'* zu thun haben; es gehört zur Wurzel *pik, pink,* aus der die Bezeichnungen für künstlerische Handarbeit geflossen sind. vgl. Curtius gr. Et. p. 164.

6) *spannan* zu gr. σπάω; √ spa^1; Präsens nach A 4.

7) *aukan* mehren zu lat. *augeo* u. s. w.; √ a^1ug.

8) *ausan* schöpfen zu lat. *haurio* und gr. Worten mit αὐσ- nach Fick Bb. II, 187; √ a^1us.

9) *aikan* zu sk. *ej* nach Bezzenberger Z. f. deutsche Philolog. V, 230.

10) *laikan* zu sk. *rej* nach Bugge Kz. 20, 11.

Die Zahl dieser Verba dürfte sich leicht mehren lassen, wenn wir in Betreff des Vocalismus der slav. Sprachen aufgeklärt sind. Für uns kommen diese Verba nicht in Betracht. Uns beschäftigen vielmehr diejenigen Verba mit schwerem Präsensvocal, die auf a_1-Wurzeln beruhen.

1) ahd. *scaltan* = as. *skaldan* stossen; Moller p. 25 stellt das Verb mit Grimm zu ahd. *sceltan* = as. *skeldan* = tadeln, begrifflich wie lautlich möglich; in den verwandten Sprachen fehlen Zugehörige, welche eine durch *sceldan* vorausgesetzte √ ska_1ldh erweisen.

2) got. *staggan*, nur einmal belegt, steht einem gemeingerm. *stingan* gegenüber, wesshalb Uppström und Bernhardt das überlieferte *usstagg* = gr. ἔξελε in *usstigg* ändern: nothwendig ist die Aenderung nicht, da auch sonst redupl. und abl. Verben neben einander stehen; also √ sta_1ngh?

3) ahd. *walzan* 'wälzen' steht einem gleichbedeutenden *velta* des an. gegenüber. √ va^1ld.

4) dem gemeinwestgerm. *wallan* 'wallen' steht an. *vella* gegenüber.

5) gemeingerm. *gangan* scheint nach dem oben beigebrachten ein *gingan* neben sich gehabt zu haben. Fick hat jüngst Bb. II, 191 eine von Grimm und Moller p. 34 gemachte Zusammenstellung erneuert, wonach *gangan* mit dem got. *geigan* = ahd. *gingên* 'wonach streben' verwandt sein soll: lautlich wie begrifflich nicht unmöglich: √ $\acute{g}ha_1ngh$.

6) *brautan* 'brechen' = ae. *breatan* antwortet einem an. *brjota*; an. *brauti* neben *broti* = *qui frangit* deutet auch auf ein redupl. V.

7) *bautan* = ae. *beatan* 'stossen' = an. *bauta* s. Wimmer § 132 Anm. 1 und Cleasb. p. 54; dem redupl. V. steht ein abl. *biuzzen* im mhd. gegenüber; Moller.

8) ae. **heafan;* das Prät. *heof* belegt Grein zweimal; an der ersten Stelle bietet die Hdschr. (Genesis B 771) für das von Grein conjicirte *heof* ein *hôf,* über das jetzt Sievers Hel. XXXIII zu vergleichen ist. Das *heof* von Christ und Sat. 344 allein dürfte doch wohl kaum genügen, für das ae. ein *heafan* zu beweisen, da nur im germ. *heufan* (= ae. *heofan* Sweet Pastor. Care p. 492) nachweisbar ist; ich halte eine Aenderung in *heaf* für nicht zu gewagt.

9) an. *hneapan;* belegt ist nur das Prät. *hneop* und zwar aus Gûđl. 819, wo Ettmüller Lex. ags. p. 497 mit leichter Aenderung *hneap* lesen will. Allein auch im got. scheint ein *hnaupan* gegolten zu haben, wofern man dem Luk. 5, 6 überlieferten *dishnaupnodêdun*, dessen *a* radirt, aber noch sichtbar ist, trauen darf. Neben dem fraglichen *hnaupan* besteht im got. ein *hniupan.*

10) germ. *stautan* 'stossen' beruht, wenn die Zusammenstellung mit lat. *tundo* u. s. w. richtig ist, auf einer $\sqrt{\ }$ *sta₁ud (stud).*

11) an. *hnǫggva* 'stossen' neben *hnyggja* beruht auf *hnauvan* (neben *hnuggjan?)* vgl. Zimmer Zeitschr. 19, 406.

12) germ. *skaiþan* beruht nach ahd. *scidon* scheiden auf einer a_1-Wurzel *ska₁it.*

13) *svaipan* = an. *sveipa,* ae. *swâpan* fegen, wegscheuchen, vertreiben; das an. Prät. *sveip* gehört zu einem abl. V. *svípa;* got. *midjasveipains* und die schw. *svípa* und *svipa* des an. deuten auf eine a_1i-Wurzel hin.

14) germ. *svaifan* hat sich nur in hd. *sweifan* 'schweifen' erhalten; daneben ein gemeingerm. *svîfan* mit gleicher Bedeutung.*

Das Problem, welches diese Zusammenstellungen ergeben, ist mit dem eben behandelten identisch: wir haben zu einigen Verbalbasen von a_1-Wurzeln mit auslautender Doppelcon-

* Die redupl. Verba mit innerem *a*, deren Vocal ich nicht zu bestimmen weiss, sind folgende: ich setze die germ. Formen an und füge den Dialect hinzu, in welchem sie auftreten: *walkan* ahd. ae.; *blandan, falþan, haldan, praggan* got., *hâhan, spaldan* ahd., *hlaupan, skraudan* ahd., *daugan* (?) ae., *haitan, maitan* got. ahd., *taisan* ahd., *fraisan* got.

sonanz (deren erstes Element ein Halbconsonant ist) Präsensbildungen mit Steigerung anstatt mit starker Vocalstufe; wie ist die Steigerung zu erklären? Wenn ich Recht habe das gemeingerm. *fárô,* für das wir nach Thatsachen des germ., ksl. und gr. ein *férô* erwarten dürfen, auf idg. *pipá$_2$rmi,* (*√ pa$_1$r*) zurückzuführen und für das germ. *grábô* neben einem zu erschliessenden *grébô* (= ksl. *grebą*) ein idg. *ghighrá$_2$bhmi* (*√ ghra$_1$bh*) vorauszusetzen, so darf ich dasselbe Erklärungsprincip auf die in Frage stehenden redupl. Verba anwenden. Ich glaube also, dass die Steigerung des Präsensvocals von westgerm. *waltan* 'wälzen' gegenüber an. *velta* aus einer reduplicirten Präsensbildung zu erklären; *váltô* beruht auf idg. *vivá$_2$ldmi; véltô* auf idg. *vá$_1$ldâ.* Der Umstand, dass zu keinem Präs., für welches ich ursprüngliche Bildung nach der 3. sk. Classe annehme, ein Pendant im ind. vorliegt, ist von gar keinem Belang, da die Stämme der betr. Verba dem germ. fast sämmtlich eigenthümlich sind.

Was die Präteritalbildnng zu Verben wie *valtan, gangan* anbetrifft, die auf den idg. Wurzeln *va$_1$ld, ǵha$_1$ngh* beruhen, so kann sie ursprünglich nicht vom Präsens abhängig gewesen sein; das idg. Perfect ging stets aus von der Wurzelform. Zu *gangan* musste das Perfect ursprünglich *gheghá$_2$ngha* lauten, woraus bei ungetrübter Entwicklung nur ein *gang* entstehen durfte; wir erkennen darin das *gang* des Beow., das oben p. 84 besprochen ist. Wenn dies dort auf ein *gingan* zurückgeführt wurde, so ergibt sich hier von selbst, dass letzteres nur eine ideelle Grösse ist; ein solches Verb braucht nicht bestanden zu haben. Da *ǵha$_1$ngh* als Wurzel feststeht, wird der Ablaut ursprünglich [*gángô gánga gungumé gunganás*] gewesen sein; dieser Ablaut wurde unerträglich; vom Präs. *gángô* aus wurde ein a-Verbo *géganga gégangume ganganás* gebildet.

Das abl. V., welches wir oft neben einem redupl. V. finden, kann vielleicht folgendermassen enstanden sein. Zu *√ va$_1$ld* war der ursprüngliche Ablaut *váltô* (= *viváltmi*) *válta voltumé voltanás;* entweder schuf man nach der Präsensform ein redupl. Präsens oder vom Präteritum aus schuf man

ein neues Präs. *véltô;* dieses läge im an. vor. Nothwendig ist aber eine solche Annahme nicht. Man weiss, dass im altind. zahlreiche Verba Präsentia nach mehreren Classen bilden. Es wäre daher nicht unmöglich, dass im germ. von Haus aus *vivâltmi* (später *valtô)* und *véltô* neben einander bestanden wie im altind. z. B. *cêtâmi* und *cikêtmi, cáyâmi* und *cikêmi.*

Hatten wir bei den auf a_1-Wurzeln beruhenden Verben der Reihe *akô* gesehen, dass sich im germ. die erschliessbaren Verben mit präsentischem *e* nicht mehr erhalten haben, so ist es auffällig, dass wir neben so manchem redupl. V., dem eine a_1-Wurzel zu Grunde liegt, das erschliessbare Präsens mit *e* vorfinden. Doch kann man auf dieser Thatsache keine Schlüsse aufbauen.

Der Streit, welcher früher in der isolirten Richtung der deutschen Grammatik bestand, kann vielleicht durch die neueren Untersuchungen zum Vocalismus einen Abschluss erhalten. Wir erkennen jetzt die Wahrheit und den Irrthum auf beiden Seiten der Streitenden. Moller erkannte im Anschluss an Grimm, dass neben manchen Verben mit schwerem Vocal *a* Verba mit präsentischem *e* theils zu vermuthen, theils vorhanden wären; aber sie gingen fehl mit ihrer Behauptung, dass neben allen Verben mit *a* im Präsens solche mit *e* zu erschliessen wären. Auf der andern Seite wandten Bopp und Jacobi mit Recht ein, dass ein präsentisches *a* des germ. sehr wohl idg. *a* sein könne; aber sie erklärten die Doppelformen nicht.

Ich habe mich mit meiner Lösung des Problems kurz gefasst: es kam mir nur darauf an, ein Princip zu geben, das den gesteigerten Wurzelvocal zahlreicher Verba mit präsentischem *a* erklären soll. Ein anderes Princip als das vorgeschlagene habe ich nicht ausfindig gemacht. Ich wünsche, dass andre, welche meiner Auffassung des Vocalismus im allgemeinen beistimmen, ihrerseits neue Lösungen des Problems versuchen möchten.

Mir scheint — um das Resultat der in diesem § gegebenen Erörterungen zusammenzufassen — das sicher zu

sein, dass sehr viele Verba mit *a* im Präsens, weil aus a^1-Wurzeln gebildet, nicht auffällig sind und dass andre, von a_1-Wurzeln gebildete Verba eine durch Steigerung charakterisirte Präsensform haben, die ich in der 3. sk. Classe gefunden zu haben glaube.

GERMANISCHER WORTINDEX.

1. GOTISCH.

2. ALTNORDISCH.

3. ALTENGLISCH.

4. ALTHOCHDEUTSCH.

Redigirt: Prof. ten Brink.



QUELLEN UND FORSCHUNGEN

ZUR

SPRACH- UND CULTURGESCHICHTE

DER

GERMANISCHEN VÖLKER.

HERAUSGEGEBEN

VON

BERNHARD TEN BRINK, ERNST MARTIN,
WILHELM SCHERER.

XXXIII.
WOLFRAMS BILDER UND WÖRTER FÜR FREUDE UND LEID.

STRASSBURG.
KARL J. TRÜBNER.

LONDON.
TRÜBNER & COMP.
1879.

WOLFRAMS VON ESCHENBACH

BILDER UND WÖRTER

FÜR

FREUDE UND LEID.

VON

LUDWIG BOCK.

STRASSBURG.
KARL J. TRÜBNER

LONDON.
TRÜBNER & COMP.
1879.

Buchdruckerei von G. Otto in Darmstadt.

INHALT.

EINLEITUNG.

Man gefällt sich jetzt darin, die Sprache als ein Naturproduct zu betrachten und die Sprachwissenschaft der Botanik zur Seite zu stellen. Aber wie richtige und treffende Vergleichungspuncte Pflanzenwelt und Wortschatz auch bieten, so kann die Sprachwissenschaft doch leicht geschädigt werden, wenn der Vergleich zu ernst genommen wird und man immer einzig und allein aus ihm abgeleitete Symbole im Munde führt. Die Sprache wird dann leicht viel zu sehr als ein fest und bestimmt Gegebenes, vom Menschengeist und der Menschenseele, welche sie hervorgebracht hat und immer neu gestaltet, viel zu Unabhängiges gedacht; man kommt dazu, nur die Laute und ihren Wandel zu betrachten, als ob hier allein Greifbares und Fassliches vorläge; man schreibt wol gar den Lauten eine geheime Macht über die Gedanken zu.

Es wird dabei vergessen, dass die Sprache auch ein Theil der Sitte ist, die Sprachwissenschaft ein Theil der Sittengeschichte. Wie an anderen kleinen Dingen nimmt jeder kleinere oder grössere Kreis, jeder Einzelne anfangs ganz unmerkliche Veränderungen an der Sprache vor, in denen sich unbewusst seine Eigentümlichkeit ausdrückt. Bei der Auswahl aus einer Reihe gleichbedeutender Wörter, bei der Unterscheidung in Wörter höheren und niederen Klanges übt Sitte, auch Willkür und Mode ihren Einfluss ebenso wie in der Wahl der Rede- und Satzwendungen. Bei ungehindertem Fortwirken dieses Einflusses setzt sich bald aus

vielen Kleinigkeiten ein neuer Sprachcharakter, ein neuer Dialekt, im Laufe der Zeit eine neue Sprache zusammen.

Die philologische Betrachtung des Sprachgebrauchs eines Einzelnen, deren sich der zum Naturforscher gewordene Philologe zu schämen beginnt, hat also z. B. die Gesichtspuncte zu ergeben, aus denen die Entstehung eines Dialekts, des Sprachgebrauchs eines Stammes beobachtet werden kann.

Sie ergiebt sogar ferner, wenn sie die Sprache dieses Einzelnen unter geschichtliche Gesichtspuncte stellt, einen besseren Aufschluss über das ganze Wesen der Sprache als ihn die Aufdeckung vieler Verwandtschaftsverhältnisse einzelner Worte geben kann, da sie uns eine Sprachschöpfung im Kleinen zeigt; nur durch sie kann die 'exacte sinnliche Phantasie' (Gœthe 40, 416), aus der die Sprachschöpfung entsprungen ist. in ihrem Weben und Wirken belauscht werden. Wir sehen dabei freilich eine einzelne, ganz eigenthümlich beschränkte Menschenseele einen starken Einfluss auf die Gestaltung des Ueberlieferten üben, von einer Macht des Lautes über den Gedanken ist keine Rede, aber wir merken, wie derselbe Drang, der den einzelnen Dichter zu neuer Gestaltung treibt, der Drang, den eigensten Empfindungen, die er hat, während die Welt sich in ihm spiegelt, Ausdruck zu geben, der Sprache überhaupt das Leben gegeben hat.

So verknüpft sich mit dem ästhetisch-litterarischen ein sprachwissenschaftliches Interesse.

Aber nur ein Einzelner, dem eine bedeutende neugestaltende Kraft zu Gebote steht, kann eine solche Betrachtung sowol verdienen wie belohnen und unter den älteren deutschen Meistern der Sprache gewiss keiner mehr als Wolfram, der an gesunder Originalität alle übertrifft. Das Folgende soll einen Beitrag zur Erkenntniss seiner Spracheigentümlichkeit im obigen Sinne liefern. Es behandelt erschöpfend Alles, was sich auf den Ausdruck von Freude und Leid bezieht, sowol die Bilder dafür, als die genaue Bestimmung des Bedeutungsgebietes der verschiedenen dafür verwendeten Wörter. Eine solche Zusammenstellung ist auch inhaltlich gerechtfertigt und trägt zur Erfassung des Kernes der grossartigen

Schöpfung unseres Landsmannes bei; denn die Hingabe an die natürliche Weltfreude in den Schranken der Natur und an alle edle Leidenschaften als richtig und unverfänglich aufzuweisen und mit Lob zu erheben, das ist Wolframs und der andern edlen Geister der Zeit innerster Wille und letzter Zweck.

ERSTER ABSCHNITT.

DIE BILDER.

Wie viele, vor und nach ihm, lässt Wolfram die Seelenzustände als thätige, wirkende Wesen auftreten, selbstverständlich (man muss aber gleichwol noch immer vor dieser Vorstellung warnen) nicht um die Figur der Personification anzuwenden oder um sich auf diese Weise einen Götterapparat für sein Epos zu schaffen, wie dies Dichter des vorigen Jahrhunderts versuchten, sondern weil diese Art des Ausdrucks, der Vorstellung, ja des Denkens die natürliche überhaupt und in erweiterter Ausdehnung und erhöhtem Masse die ihm natürliche ist. Dass es die natürliche Ausdrucksweise ist, beweist die ganze Sprachschöpfung, dass Wolfram in diesem Sinne das Ueberlieferte erfasste, erweiterte, umgestaltete, wird sich aus dem Folgenden ergeben.

§ 1.

PERSONIFICATION.

Es werden auch die Zustände des Körpers als handelnde Wesen dargestellt. Auch wir sagen 'Müdigkeit überkam ihn, die Müdigkeit wich von ihm, die Müdigkeit zwang ihn', ebenso Wolfram Wh. 59, 16 'do begunde im müede entwîchen'; 126, 1 'grôz müede het in dar zuo brâht'; 282, 12 'dâ twanc in diu müede grôz'; P. 162, 15 'ein grôziu müede in des betwanc daz er den schilt unrehte swanc', aber er schreibt ihr

auch weitere Handlungen zu, die eine lebhaftere Personification beweisen, 142, 11 'der âbent begunde nâhen, grôz müede gein im gâhen' 'Der Abend kam heran, grosse Müdigkeit in raschem Schritt auf ihn zu'; 212, 17 'Clâmidê dranc müede zuo' 'auf Clamide drang Müdigkeit ein, dem Clamide setzte Müdigkeit zu'; 391, 3 'den rittern dâ was ruowe nôt, wand in grôz müede daz gebôt'; 547, 12 'mich hât grôz müede überstriten daz mir ruowens wære nôt' (vgl. Wh. 49, 30); 166, 17 'grôz müede und slâf in lêrte daz er sich selten kêrte an die anderen sîten'; 553, 1 'grôz müede im zôch diu ougen zuo: sus slief er unze des morgens fruo'. Man sieht leicht, worauf das Wirkungsvolle dieser Ausdrucksweise beruht. Es wird einmal durch sie ein Leiden (er wurde so müde, dass er einschlief) in Handlung verwandelt, dann aber unterscheidet sich der Ausdruck von einem prosaischen, der das Leiden gleichfalls als Handlung gibt: 'er schloss die Augen vor Müdigkeit', dadurch dass der prosaische den Vorgang in die Thatsache und ihren (unsichtbaren) Grund zerlegt, jener aber Wirkung und Ursache räumlich neben einander im Bilde vorführt.[1]

So tritt auch der Mangel einmal auf, 194, 5 'Ez was dennoch sô spæte, daz ninder huon dâ kræte. hanboume stuonden blôz: der zadel hüener abe in schôz' 'die Hühnerstangen standen leer; der Mangel hatte die Hühner heruntergeschossen'; statt des verwischteren: 'der Mangel war Schuld daran, war die Ursache', wird eine besondere Art angegeben, wie man in diesem besonderen Falle das Unglück anzurichten pflegt.

P. 216, 9 will Wolfram die grosse Veränderung anschaulich machen, die mit einem Platze vorgeht, wenn sich plötzlich eine Zeltstadt darauf erhebt und thut das in der Weise, dass er diesen die Veränderung empfinden lässt. 'ob

---

[1] Allerdings ergibt die Einführung dieser Wesen den weiteren Vorteil, dass dadurch die Rollen im Stücke vermehrt werden und zwar durch uns allen wol bekannte Personen, die gar keiner Einführung bedürfen; allein sie treten nicht anders auf, als etwa der Tag, die Nacht, die Sonne, von denen menschliche Ausdrücke gebraucht werden, ohne dass deshalb vom Dichter verlangt wird, dass sie mit voller menschlicher Gestalt sollten vorgestellt werden.

ich iu niht gelogen hân, von Dîanazdrûn der plân muose zeltstangen wonen mêr dann in Spehteshart sî ronen'. Diese Wendung 'er muose wonen' 'er musste sich an viele Zeltstangen, noch mehr als es im Spessart Baumstümpfe gibt, gewöhnen; musste sich bequemen, sie aufzunehmen', wird 265, 18 und 534, 13 von Personen gebraucht, die sich zu Etwas Verdriesslichem bequemen, eine grosse Veränderung, der éine eine Niederlage, der andere eine ungewohnte Beschwerde über sich ergehen lassen (vgl. 161, 14). Wird nun diese Empfindung dem Platze beigelegt, so sehen wir den freien Platz, sehen die Zeltstangen eingraben und hartnäckig, wie ihm zum Aerger, darauf stehen. Mit diesem éinen Ausdruck geht dem Hörer eine Reihe von nach und nach Werdendem deshalb an der Vorstellung vorüber, weil zu der dem Platz beigelegten Empfindung eben Verschiedenes gehört. Ohne also von dem veränderten Aussehen ein Wort zu sagen, bringt es der Dichter durch Verinnerlichung, durch Vermenschlichung, durch sogenannte Personification zur Anschauung. Darum ist aber der Platz nicht plastisch als Mensch, nicht in Menschengestalt gedacht.

In ähnlicher Weise heisst es Wh. 138, 6 von Schoyusen, Willehalms Schwerte 'durchs küneges swarte ûf sînen bart diz swert sol durchverte gern: des wil i'n vor den fürsten wern' 'durch des Königs Kopfhaut bis auf seinen Bart herunter soll dies mein Schwert Durchgang verlangen, das thue ich ihm vor den Fürsten an'. Der Ausdruck ist von einem Fremden entnommen, der ein Gebiet durchziehen will und um Erlaubniss dazu bittet, aber Miene macht sie zu erzwingen. Der energische Wille desselben wird dem Schwerte zugeschrieben. Es knüpft Wolfram hiermit an die alte Personification der Schwerter an, die auch nicht anders entstanden ist und auf Verinnerlichung, Absehen von der Erscheinung, als germanischen Charakterzug deutet. So wird Wh. 296, 10 ein Schwert 'geverte' 'Kamerad' genannt, 'nu sî ouch mîn geverte diz swert: daz sol her umbe mich'.[1]

---

[1] Ausdrücke, die sonst von Gefährten gelten, werden mit Vorliebe von Schwertern gebraucht, Beóv. 2681: 'Nägling forbärst, *geswác*

Ebenso wenig ist an eine volle Gestaltung zur Person zu denken, wenn es 521, 8 heisst 'Gâwân in bîme hâre dô begreif und swang in underz pfärt. der knappe wîs unde wert vorhtlîche widersach. *sîn igelmæzec hâr sich rach:* daz versneit Gâwân sô die hant, diu wart von bluote al rôt erkant', 'sein borstiges Igelshaar rächte sich; es verwundete Gawan die Hand so, dass man sie ganz roth von Blute sah'. Es ist dieser Ausdruck nur im Gegensatz zu ihm selber gebraucht, der Gawan nur furchtsam anblickt 'das Haar, für sein Theil, dachte anders und rächte sich, war mutiger als er'. Der Gegensatz zu einer Person also gibt dem Unbelebten auf einen Augenblick so viel Leben, dass ihm menschliche Empfindungen beigelegt werden. Die Einwirkung eines solchen Gegensatzes können wir auch 759, 1 erkennen, wenn es heisst 'Gâwân zuo Parzivâle sprach: 'neve, dîn niwez ungemach *sagt mir dîn helm und ouch der schilt,* iu ist bêden strîtes mit gespilt' 'wenn du auch schweigst, so sagt es mir statt deiner dein Helm und Schild'. Aehnlich ist 376, 16 'wart inder dâ kein stupfen halm getretet, des enmoht ich niht. Erffurter *wîngarte giht* von treten noch *der selben nôt:* maneg orses fuoz die slâge bôt' 'gesteht dieselbe Not ein, von der ich zu erzählen habe'.

Nicht anders als diese Personificationen sind auch die der Affecte aufzufassen; diese werden Personen dadurch, dass sie auf Personen wirken, sie begleiten, ihnen feindlich oder freundlich gegenüber oder zur Seite stehen (vgl. noch § 5. Schluss).

§ 2.

GRUNDZUG VON WOLFRAMS PERSONIFICATION.

Gœthe bemerkt in seiner Besprechung der Hebel'schen Gedichte, (XXIX, 419 Str.) dass dieser alle Naturgegenstände in Landleute verwandele und auf die naivste und anmutigste Weise das Universum durchaus verbauere. Dieser selbe Zug, der den Naturdichter charakterisiert, tritt bei Wolfram allent-

ät säcce sveord Bióvulfes gomol and græg-mæl'; Rul. 120, 25 'mirne *geswiche* der guote Durendart'; Nib. 2121, 4 'hie trag ich iwer wâffen, daz ir mir gâbet, helt guot, Daz *ist* mir nie *geswichen* in aller dirre nôt'.

halben hervor; er verrittert durchaus das Universum. Bei Hebel ist der Morgenstern der junge Bauernsohn, der früher aufsteht als die Mutter, um sein Liebchen aufzusuchen, bei Wolfram sind die stark flimmernden Sterne, die des Abends zuerst erscheinen, die vorausgesandten Quartiermacher der Nacht, die Eile haben. 638, 1 'Nu begunde ouch strûchen der tac, daz sîn schîn vil nâch gelac, unt daz man durch diu wolken sach, des man der naht ze boten jach, manegen stern der balde gienc, wand er der naht herberge vienc. nâch der naht baniere kom si selbe schiere'. 'Nun sank allmählig ins Knie der Tag, dass er kaum mehr zu sehen war und dass man durch die Wolken hindurch sah, den man für einen Boten der Nacht erklärte, manchen Stern, der rasch gieng, weil er der Nacht Quartier machen musste. Nach der Nacht Fahnenkompagnie kam sie selber alsbald'.

378, 5 heisst es 'diu naht tet nâch ir alten site: am orte ein tac ir zogte mite. den kôs man niht bî lerchen sanc: manec hurte dâ vil lûte erklanc' 'die Nacht hielt es wie immer, am Ende ihres Zugs schloss sich ein Tag an sie an, aber (seinen Zug eröffneten nicht Spielleute wie den eines Ritters), sein Nahen merkte man nicht am Lerchengesang, sondern an dem Speerkrachen, das sich mit seinem Anbruch erhob'.

Die Planeten sind des Firmamentes Zaum, der seine Schnelligkeit aufhalten muss, dass sie gleichmässig bleibe, 782, 14 'ir kriec gein sîme loufte ie streit' 'ihr Streben setzte sich stets seinem Lauf entgegen'; die Himmelskugel ist ihm also ein dahinjagendes Ross.

Die Erde im Frühjahr ist ihm ein Falke, der neue Federn bekommt: Wh. 309, 27 'diu selbe (hant) die plânêten lât *ir poynder* vollen gâhen bêdiu verre und nâhen. swie si nimmer ûf gehaldent, si warment unde kaldent, etswenne 'z îs si schaffent, darnâch si boume saffent, *so diu erde ir gevidere rêrt* unde si der meie lêrt, *ir mûze* alsus volrecken, nâch den rîfen bluomen stecken' 'Dieselbe mächtige Hand lässt auch die Planeten ihre Angriffe vollbringen, mit Anlauf aus der Nähe und Ferne; halten sie auch niemals ein, so sind sie doch bald warm, bald kalt, zu einer Zeit ist es das

Eis, das sie schaffen, dann geben sie den Bäumen Saft, wenn der Erde die Federn ausfallen und der Mai sie heisst, ihre Mausse so zu beenden dass sie Blüten heraussteck nach dem Reife'.

Die Gedanken sind ein Falke, der sich losmachen möchte, um aufzufliegen, aber von dem Geliebten nicht losgelassen wird: Tit. 116, 2 'sît ich *al gernd* nâch friunde jâmer dulde, vil quelehafter nôt: daz ist unwendec: *er quelt* mîn wilde gedanke *an sîn bant,* al mîn sin ist im bendec' (vgl. Lied. 5, 3).

590, 7 heisst es 'in dûhte daz im al diu lant in der grôzen siule wærn bekant und daz diu lant umb giengen und daz *mit hurte* empfiengen die grôzen berge ein ander'. Die Berge stossen nur wider einander, aber sie werden Wolfram oder Gawan, der sie erblickt, alsbald zu auf einander anrennenden Rittern.

So kleidet sich auch Parzivals Klage über das unverschuldete Unglück, das sich an seine Fersen heftet, wie wir jetzt sagen würden, an die Erinnyen denkend, in den ergreifenden Ausdruck 689, 1 'sus sint diu alten wâpen mîn ê dicke und aber worden schîn' 'So ist denn mein altes Wappenschild, ach früher so oft, und jetzt wieder zum Vorschein gekommen!' Er führt des Unglücks Wappen im Schilde, gehört zu dessen Gesinde, ähnlich wie in dem später anzuführenden (Wh. 60, 26) 'jâmer ich muoz immer mêr wesen dîns gesindes'.

Gleich im Eingang des Parzival 2, 25 sagt er ritterlich 'für diu wîp stôz ich disiu zil' mit einem Bilde vom Turnierplatze (man vgl. 690, 18 'ie weder her an sînen ort dâ ir zil wâren gestôzen mit gespiegelten ronen grôzen' ferner P. 192, 2; Wh. 5, 28; 165, 9; 259, 28; 419, 16) wo wir, den Ausdruck von der Malerei entlehnend, sagen würden: 'Für die Frauen entwerfe ich dieses Ideal'.

Bei solchen Bildern tritt uns der Dichter in seiner eigensten Persönlichkeit entgegen und, je nachdem diese ist, werden wir es dankbar annehmen oder ihn bitten, uns damit zu verschonen, dass er sich selber gebe. So gibt sich auch Otfrid selber, wenn er den Weltuntergang uns dadurch an-

schaulicher machen will, dass er ihn mit dem Zusammenklappen eines Buches vergleicht: 'Hast du die Geschichte gelesen, wie der Herr darüber droht? Da bringt er zur Erinnerung, dass er dann den Himmel erschüttern wolle. Wer ist von allen im Lande, der dann widerstehen könnte? wenn er es dazu bringt, dass sich der Himmel bewegt, wenn er mit Macht ihn zusammenfaltet (es darf uns das einfallen) wie ein Mann sein Buch zusammenlegt'. O. v, 19, 31 'Lasi thu io thia redina, wio druhtin threwit thanana? thar duat er zi gihugte, er danne himil scutte. Uuer ist manno in lante ther thanne widarstante? thanne er iz zi thingi fiarit, thaz sih der himil ruarit. Thanne er mit giwelti ist inan faltonti, queman mag uns thaz in muat so man sinan livol tuot'. Auch er gibt sich, naiv genug, selber, aber, wenn uns nicht Mitleid ergreift mit dem ärmlichsten von allen Erdensöhnen, werden wir uns für die Gabe bedanken.

Noch weiteres von dem, was Gœthe über Hebel sagt, findet Anwendung auf Wolfram. 'Sein Talent neigt nach zwei entgegengesetzten Seiten. An der einen beobachtet er mit frischem, frohem Blick die Gegenstände der Natur, die in einem festen Dasein, Wachsthum und Bewegung ihr Leben aussprechen und die wir gewöhnlich leblos zu nennen pflegen, und nähert sich der beschreibenden Poesie, doch weiss er durch glückliche Personification seine Darstellungen auf eine höhere Stufe der Kunst heraufzuheben. An der andern Seite neigt er sich zum Sittlich-Didactischen und zum Allegorischen, aber auch hier kommt ihm seine Personification zu Hülfe, und wie er dort für seine Körper einen Geist fand, so findet er hier für seine Geister einen Körper'. [1] Ich meine, dies findet auf Wolfram Anwendung, in Betreff der Art, wie er beschreibt und wie er für die Seelenmächte einen Körper findet, nur mit dem Unterschied, dass ihm immer gelingt, was Hebel nur zuweilen glückt. Man kann behaupten, dass für die Seelenregungen und Seelenzustände nicht Ein Ausdruck von Wolfram gebraucht wird, bei dem ihm nicht ein

[1] xxix S. 418.

sichtbarer Vorgang aus dem damaligen Leben deutlich vor Augen stand. Die neuen und auffälligen Ausdrücke dafür sind aber aus dem Lebenskreise des Ritters genommen. Es entsteht dadurch der Eindruck einer eigentümlichen Beschränktheit und Willkür, erst nach längerem Eingehen empfindet man, wie durch diese Umgiessung in ganz individuellen Ausdruck die Wahrhaftigkeit, die Neuheit der Empfindung verbürgt wird. Gewiss haben wir in dieser einseitigen Verherrlichung des eigenen bestimmten Daseins, in diesem Emporheben der gewöhnlichsten Wirklichkeit in höhere Regionen, in diesem Zuge des überstarken Individualismus, der den Deutschen nun einmal eigen ist, den Grund von Wolframs grosser und langer Popularität zu suchen. Es ist eben ganz derselbe Zug, der uns aus älterer Zeit, vor Hebel, vor Wolfram, aus den Liedern von Beovulf anspricht, wenn die Bewegungen des Menschenherzens dem Seefahrer sich zu Meereswellen verkörpern, die Sorgenwellen sich legen, der Hass in der Brust wallt und die Todeswelle an das Herz rührt.

Im Folgenden werden nun, nach einer kurzen Bemerkung über Wolframs Art zu beschreiben (§ 3), diese Bilder dem Grade der Belebung nach so vorgeführt, dass

zuerst diejenigen angegeben werden, welche die Seelenregungen als Ritter vorführen (§ 4),

dann zweitens die, in denen ihnen allgemein menschliche Schicksale nachgesagt werden (§ 5),

hierauf drittens die, in denen sie als Pflanzen gefasst werden (§ 6)

und schliesslich viertens die, in denen sie als unbelebte Gegenstände betrachtet werden, von denen wieder der grösste Theil den Gedanken eines Ritters zunächst liegt (§ 7).

§ 3.

WIE WOLFRAM BESCHREIBT.

Hätte Lessing seine Ansichten und Vorschriften über Beschreibung in der Poesie aus der Betrachtung Wolframs gewonnen, statt aus der des griechischen Epos, so könnten sie nicht auffallender mit der Art dieses Dichters stimmen als

sie es so thun. Wolfram löst alle Beschreibung in Handlung auf und zwar in der doppelten Weise, dass er theils die Gegenstände handelnd, wirkend einführt, theils die Personen, die sie wahrnehmen, bei dieser Thätigkeit uns vorführt 350, 17 'burc und stat sô *vor im* lac daz niemen bezzers hûses phlac. ouch *gleste gein im* schône aller ander bürge ein krône mit türnen wol gezieret. nu was geloschieret dem her derfür ûf den plân. dô *marcte* mîn hêr Gâwân mangen rinc wol gehêrt. dâ was hôchvart gemêrt: wunderlîcher baniere *kôs er* dâ mange schiere und manger slahte fremden bovel'; 564, 23 'Gâwân sîn ellen lêrte, ze fuozer fürbaz kêrte manlîche und unverzagt. als ich iu ê hân gesagt, *er vant* der bürge wîte daz ieslîch ir sîte stuont mit bûwenlîcher wer. für allen sturm *niht ein ber Gœb* si ze drîzec jâren, op man ir wolte vâren', 'ihr wäre dreissigjährige Bestürmung gleichgiltig gewesen, sie hätte sich nichts daraus gemacht'. Dies ist der Eindruck, den sie auf Gawan macht, das redet sie zu ihm, weil er dies bei ihrem Anblick denkt. Wolfram fährt dann fort 'en mitten drûf ein anger: daz Lechvelt ist langer' 'ein kleiner, zierlicher, natürlich kein Lechfeld'. 'vil türne ob den zinnen stuont. uns tuot diu âventiure kuont, *dô Gâwân den palas sach,* dem was alumbe sîn dach lieht gemâl'; 534, 20 'eine burg *er* mit den ougen *vant:* sîn herze und diu ougen jâhen daz si erkanten noch gesâhen decheine burc nie der gelîch. si was alumbe rîterlîch: türne unde palas manegez ûf der bürge was. dar zuo *muoser schouwen* in den venstern manege frouwen'; Wh. 360, 13 'merrinder man dô mente diu die karrâschen zugen. swen die got dâ betrugen die drûf wârn gemachet, des geloube was geswachet'. Karossen mit Götzenbildern, bei denen alsbald an die Wirkung auf die Umstehenden gedacht wird, weil der Dichter sich unter diese versetzt; P. 361, 19 'er reit hin ûf dâ Gâwân saz, der selden ellens ie vergaz; an dem *er vant* krancheite flust, lieht antlütze und hôhe brust, und einen rîter wol gevar'; 400, 10 'in dûhte, er sæhe den meien in rehter zît von bluomen gar, swer nam des küneges varwe war'. 631, 6 'welhez ist Itonjê? sus sprach der werde Gâwân': diu sol mich bî ir sitzen lân', des vrâgter Bênen stille. sît ez was sîn wille, si zeigete im die

maget clâr. 'diu den rôten munt, daz prûne hâr dort treit bî liehten ougen'. Nur so gelegentlich, wo sie in die Handlung eingreifen, werden diese einzelnen Züge angegeben und nachher nicht wieder erwähnt. So werden wir auch Wh. 370, 16 'man hôrt ûz manegen vorsten den walt dâ sêre krachen' erst mitten im Kampfgewühl daran erinnert, dass auf dem Platze Speere aus allen Theilen der Erde sich zusammengefunden haben, erst wo diese sich bemerklich machen und statt aller weiteren Beschreibung des Getümmels, erinnert Wolfram dann im Folgenden an die friedliche Arbeit der Speermacher. Statt zwei Bilder malen zu wollen, gibt er uns, seinem Stoff, der Sprache, gemäss auf, zwei verschiedene Stimmungen zu empfinden, aus denen die Bilder von selbst auftauchen.

Aehnliche Züge bietet auch die Beschreibung Rennewarts Wh. 270 und 271. 271, 6 'man kôs'; 271, 10 'sîn clârheit warp der wîbe vride' 'seine lichte Schönheit versöhnte alle Frauenzimmer' und die der Zeltstadt Wh. 319, 21 'sô beherberget was daz velt: niht wan mer und gezelt *sâhen die des nâmen war*'. Ganz besonders wirkungsvoll aber ist der Anfang des siebenten Buches des Willehalm. Hier wird die Aufmerksamkeit des Lesers für die Vorbereitungen zum Kampfe dadurch gewonnen, dass er sie mit den Augen eines jungen Helden sieht, der zum ersten Mal diesen Anblick hat, Wh. 314, 1 'Rennewarten des ze sehen zam' 'Rennewart konnte sich nicht satt sehen', 'wie dirre den schilt ze halse nam, wie der ander helm ûf houbet bant, wie die wartman wurden gesant nâch den vînden durch des heres pflege'.

Dieses Kunstmittel, so einfach und natürlich, der Natur so sehr abgelauscht, dass man des Wortes gedenken muss 'hân ich kunst, die gît mir sin' im Verein mit den Verben, die bei der Beschreibung verwandt werden 352, 10 'von den vil liehter varwe schein'; 'der wâpenroc gap liehten schîn' und viele andere, bringt Handlung und Leben in Wolframs Beschreibungen.

§ 4.

RITTERLICHE UND HÖFISCHE PRÄDICATE.

Als höchste Staffel lebendigen Ausdrucks muss es gelten, wenn den Seelenregungen ritterliche und höfische Prädicate

beigelegt werden, wenn sie zu den handelnden Menschen oder unter sich in Verhältnissen gedacht werden, die sonst unter Rittern bestehen; denn ihr lebendiges Eingreifen kann nicht schärfer zur Anschauung gebracht werden, als wenn von ihrer Thätigkeit in den gleichen Ausdrücken geredet wird wie von den Personen, deren Sein und Treiben den Gegenstand der Erzählung bildet.

Drei wichtige Verhältnisse, in denen die Personen der ritterlichen Kreise zu einander stehen, sehen wir so unter den Luftgestalten wiedergespiegelt, Gegnerschaft, Dienstverhältniss zum Herrn, Kameradschaft.

A. Gegnerschaft der Affecte ist eine doppelte, sie sind Gegner des Menschen und unter einander. Die Vorstellung ist sehr natürlich und alt; neu ist bei Wolfram die häufige Verwendung, die Durchführung ins Einzelne und die eigentümlich ritterlichen Ausdrücke.

Die Vorstellung ist alt. Beóv. 976 'ac hine sâr hafađ in nîđgripe nearve befongen balvon bendum'; Gen. Fdg. 2, 63, 39 'der âmer inen *dwanc* daz ime der zaher ûz spranc' (vgl. ebd. 2, 19, 7; 20, 43; 47, 19; 49, 34; 66, 37 'der âmer in begund ane gên' (vgl. 82, 8); Alex. 5195 'dô begunde dwingen unfrowede mîn herze mit manicfalder smerze'; MSD 492 'Übermuot diu alte diu *rîtet* mit gewalte: untrewe· *leitet ir den vanen,* girischeit diu scehet danne (als Streifcorps) ze scaden den armen weisen. diu lant diu stânt wol allîche envreise'. Mar. 195, 14 'dô *dwungen* sie die sorgen'; MF. 183, 36 'des hât diu nahtegal ir nôt wol *überwunden* diu si *twanc*' (vgl. 85, 20); 84, 22 'ze jungest er mit *überwunde* daz sende leit daz nâhen gât: daz wirt lachen unde spil'; Kindh. Jes. 1073 'daz schein an dem wirte hie und an den gesten dô sie ir *leit überwunden*. vor freuden si enkunden noch enwesten wie gebâren'. Er. 7073 'daz er nu allez sîn leit hâte *überwunden*'; Gregor. 2013 'Dô ditz nœtige lant sînen kumber *überwant*'; Iw. 4285 'het ich den vunden, so het ich *überwunden* mîne sorgen ze hant'; Iw. 5585 'ouch wæn ich in *betwunge* Diu vil wegemüediu nôt daz er nam daz man im bôt'; Wolframs Art schon sehr ähnlich ist Er.

5611 'dâ bî was ir ein liep geschehen, daz ez *den sige an leide nam*'.[1] An die übrigen überlieferten Ausdrücke schliesst sich unmittelbar an Wh. 269, 16 'Gyburc ist vîentlîcher nôt erlôst wan daz se et jâmer twanc' und Wh. 171, 7 'leit daz mi' emer twinget'; P. 57, 4 'riwe', gewöhnlich aber ausgeführtere Vorstellungen vom Streite:

1) Trauer und Leid stehen dem Menschen gegenüber. P. 57, 9 'der jâmer gap ir herzen wîc'; 646, 1 'Daz Gâwân von Artûse reit, sît hât sorge unde leit mit krache ûf mich geleit ir vlîz' haben es mit krachendem Speer (105, 1 'diu jâmers lanze') auf mich abgesehen. 128, 21 'jâmer sneit' d. i. verwundete mit dem Schwerte; 178, 4 'des ist mir dürkel als ein zûn mîn herze von jâmers sniten'. (Gegs. von 'dürkel' ist 'ganz'; 571, 4 'sîn vester muot der ganze den diu wâre zageheit nie verscherte noch versneit, dâhte'); Wh. 456, 4 'diu lücke ist ungeheilet die mir jâmer durchez herze schôz'; 662, 7 'gein der riwe sult ir sîn ze wer'; 639, 20 'gein der riwe kômen si ze wer'; 100, 18 'si begunden dem jâmer von den freuden wern' vgl. 781, 28; Wh. 280, 10 'diu sorge was im sô verre entriten, si möhte erreichen niht ein sper'; auch ein überlieferter humoristischer Ausdruck für den Feind wird angewandt 332, 17 'ir scheiden gap in trûren ze strengen nâchgebûren', man vergleiche dazu Wh. 163, 16 'si widersaz den miâ vesîn ir bruodr, den argen nâchgebûr' ferner P. 50, 4; 408, 14 und Martin zur Kûtr. 650, 4. Wenn auch nicht streng hierher gehörig, muss doch der Detaillirung der Vorstellung wegen angeführt werden Tit. 75, 4 'in zwein reit diu minn ûf die lâge'.

---

[1] Nicht hierher gehören die früher und bei Wolfram häufigen Wendungen 'mit sorge ringen' 548, 1; 'mit jâmer' 458, 15; 'mit arbeiten' Wh. 281, 20; 'mit kumber' 90, 13; 595, 1 vgl. MF. 140, 27; denn *mit* steht in diesen Wendungen zur Bezeichnung der Art und Weise, nicht des Gegners wie in 'mit kiusche werben'; 150, 6 'mit kumber lebn', 'mit Freuden leben', was 30, 21 'si ringent mit zorne'; 122, 18 'si ringent mit der nôtnunft'; 170, 29 'der kumberhafte werde man wol mit schame ringen kan'; 503, 4 'mit den bêden si ringent' beweisen; ferner MF. 65, 3 'dô wolt ich daz mir gelunge sô daz ich doch sanfte runge' 'ohne daz ich mich anstrengte' vgl. 85, 17; sonst auch 'ringen in'.

2) Freude und Leid stehen einander gegenüber: 641, 5 'des freude sich an sorgen rach'; Wh. 214, 28 'sîn freude muoz dem jâmer jehen rehter tschumpfentiure'; P. 100, 11 'entschumpfiert wart sîn riwe und sîn hôchgemüete al niwe'; 155, 15 'swelhiu sîner minne enphant, durch die freude ir was gerant, und ir schimpf enschumphiert, gein der riwe gecondewiert'; 800, 22 'do muose freude an im gesigen', 'an ihm einen Sieg über das Leid erfechten'; so ist auch 136, 7 'ich sol iu freude entêren' zu nehmen, wozu Wh. 164, 25 zu vergleichen ist. Besondere Beachtung verdient die Anwendung der neumodischen Wörter der Ritterkreise; sie werden ähnlich auch 146, 10 und 291, 8 verwandt. Ein Bild vom Turnierplatz gibt auch der Ausdruck 'sich flehten'; er wird sonst von den Schaaren gebraucht, die ins Handgemenge kommen; so 106, 2; Wh. 19, 6; turn. v. Nant. 131, 3, aber Wh. 30, 22 'minne und dîn lîp sich nu mit jâmer flihtet'; 365, 21 'sus flaht ir kiusche sich in zorn'. Auch 441, 26 'freude muoz sîn verzagt', ferner Wh. 326, 8 und P. 84, 16 'wan daz grôz jâmer undersluoc die hœhe an sîner freude breit, sîn minne wære ir vil bereit', sowie 741, 21 sind zu vergleichen.

Als Heerführerin, die ihre Schaar gegen die Freude führt, gleich der 'alten übermuot', erscheint die Trauer 533, 2 'Lât nâher gên, hêr minnen druc. ir tuot der freud alsolhen zuc daz sich dürkelt freuden stat und bant sich der riwen pfat', 'dass es Löcher gibt auf dem Platz der Freude (von Hufschlägen) und die Trauer sich einen Weg darüber macht'. 'sus breitet sich der riwen slâ: gienge ir reise anderswâ dann in des herzen hôhen muot, daz diuhte mich gein freuden guot'. 'So wird der Trauer Hufschlag breiter' d. h. so wird ihre Schaar stärker, wie es Wh. 240, 12 heisst 'sô breit was Terramêres slâ' und 238, 19 'ir her kom mit sunderslâ' = 239, 2 'mit sunderschar'. Anstatt 'slâ' sagt Wolfram auch 'kràz'; so 155, 12 'siufzen, herzen jâmers kraz gap Ithêrs tôt von Gaheviez' 'Seufzen, der Herzensqual Spur, verursachte Ithers Tod'.

B. Freude und Leid erscheinen als Herr oder Frau, zu deren Gefolge der Mensch oder andere Seeleneigenschaften gehören.

In älterer Zeit erscheinen andere Affecte und Eigenschaften so: Rul. 233, 1 'ûf spranc er înoch ze helfe sîme gesellen: *des twanc in sîn ellen'*, vgl. 306, 20 'der untriwen bist geselle' und 307, 18, sowie Kchr. 8823 wo jedoch schwerlich eine Personification vorliegt; Kchr. 13009 'diu vorhte *heizet* den man vliehen, die minne heizet in belîben. diu vorhte heizet in inwec gên, diu minne heizet in bestên. diu vorhte heizet in wider streben diu minne heizet in mit êren leben'; Glaube 2557 'ubirmuot owê wie tiefe du si alle vellest ze den du dich gesellest. *dîn lôn* daz ist bôse, dune maht si niht erlôsen mit den du wirdist funden in ir jungisten stunden' hier zeigt der Ausdruck 'dîn lôn' dass 'sich gesellen' hier vom Herrn gebraucht ist (s. C. 3); ob Hahn Ged. 43, 42 'und het sich gephlihtet ze aller slahte uppicheit' und 57, 49 hierher oder zu C. 3 gehören, lässt sich nicht entscheiden. Litan. 1319 'si (diu minne) ne mac *nirgen* wesen *eine,* ir *here* hât si gemeine mit samet der dêmüete, dan abe komet aller slahte güete, triuwe unde wârheit, güete unde frümecheit'. Mar. 204, 8 'diu liebe hiez si gâhen'; Er. 1221 'schalkheit *gebôt'*; Nib. 2222 'daz rach der alte Hildebrant als im sîn ellen daz *gebôt'* vgl. 2220. So auch 'diu sorge' 2246, 4 'als im *diu sorge gebôt'*. Weitere Ausführung des Bildes für Freude und Leid findet sich bei Hartmann Er. 6760 'und als si kômen in den walt *ûz der sorgen gewalt* wider ûf ir kunden wec'; 8334 'sô bewegte der frouwen smerze Erecke sô gar sîn herze, sît in der lîp was gestalt, sô gar *in freuden gewalt,* daz ir jugent und ir leben sô gar den sorgen was ergeben'; Gregor. 2433 'Nu sprechet wie dâ wære dem guoten sündære. er was *in leides gebote'*; Iw. 7491 'beide trûren unde haz rûmten gâhes daz vaz und *rîchseten* drinne vreude unde minne'.

Die Verbindungen mit 'gebôt' sind bei Wolfram häufig 232, 2 'jâmer gebôt': 621, 9 'freude'; 688, 10 'triwe'; Wh. 89, 20 'manheit'; volle Ausführung bieten folgende Stellen: 64, 19 'do fuor er springende als ein tier, er was der freuden soldier'; Wh. 60, 26 'jâmer, ich muoz immer mêr wesen dîns gesindes' (vgl. auch § 2); Wh. 112, 12 'zem jâmer er sich pflihte'; P. 80, 8 'diu riuwe was sîn vrouwe'; 245, 16 'sus teilt

im ungemach den solt'; 493, 10 'si empfiengen jâmers soldiment' vgl. 412, 18. Aehnlich sind Wh. 124, 4 'tumpheit, waz du si schaden wens die wellent ze dîme gebote sîn'. P. 338, 29 'er mîdetz ê, kan er sich schemen: den site sol er ze vogte nemn'; auch Wh. 268, 23 'dem ellen entwîchen', während Er. 8076 'sî alle begunden von nâ gêndem leide ir freuden entwîchen' 'das Tanzen und Singen, ihre Vergnügungen aufgeben, sie stehen lassen' bedeutet; 56, 1 'erst erborn von Anschouwe: diu minne wirt sîn frouwe'.

Als Herren schicken die Leiden auch Boten voraus, ihre Ankunft zu melden. 245, 4 'ir boten künftigiu leit sanden im in slâfe dar' schwere Träume wie 104, 24; auch hier führt Wolfram einen volkstümlichen Gedanken glänzend aus; denn ganz diese selbe Vorstellung liegt, 'dem kühnen Ausdruck' (Mart.) Kûtr. 848, 4 zu Grunde 'daz sich ir schade nâch ir gemache muose grimmeclîche melden' (man vgl. auch Grimm Andreas und Elene XXXI.).

C. Freude und Leid erscheinen in einem Kameradschaftsverhältnisse zum Menschen oder zu andern Seeleneigenschaften. Die hierauf bezüglichen Prädicate sind 'höfisch' zu nennen, weil dieses Kameradschaftsverhältniss gerade in der Hofsitte eine so mannigfache und bedeutsame Ausbildung erfuhr (Hildebrand in Pfeiffers Germ. x. 129).

Aus älterer Zeit lassen sich vergleichen altn. *fylgja* von Eigenschaften Cl.-V. S. 179; Beóv. 1534 'vearp þâ vunden mæl vrättum gebunden yrre oretta, thät hit on eorđan läg, stîđ and stŷlecg; *strenge getrûvode,* mundgripe mägenes' und 2540 '*strengo getrûvode* ânes mannes'; Kchr. 16918 'des half in ir grôz ellen'; Hahn Ged. 2, 70 'Er wart ze rât in sînem muote mit sîn selbes guote und mit sîner wîsheit' ferner 3, 35; 6, 43; 15, 12; 8, 71: 'von den drîn gesant wart hern erde ein vart Daz nam vleisch an sich . . . . . und diu guote diu ez riet *von der ez sich nie geschiet'*; MF. 108, 27 'nu sprechent genuoge war umbe ich truobe, den fröide *geswîchet* noch ê danne mir'; Nib. 1987, 1 'Wie rehte tobelîchen er ûz dem bluote spranc! *sîner snelheite* er mahte *sagen danc*'; auch Kûdr. 7, 4 und 1635, 2 mag verglichen werden und Er. 9786 'swenn er dar an

gedâhte, so entweich im aller sîn muot als er dem barmherzen tuot'.

Es ist aber diese Vorstellung nur eine bestimmtere Fassung des von Affecten und Eigenschaften häufig verwendeten 'bî sîn', 'bî wonen' z. B. ausser dem von dem mhd. Wtb. Gegebenen aus früherer Zeit auch Mar. 3974 'von himel kom ein sterne .... michel schône was im bî'; bei Wolfram ausser an den im Wtb. angeführten Stellen häufig Wh. 246, 29 'trûren'; 275, 12 'freude'; 304, 2 'manheit'; 108, 22 und 140, 12 'wille'. Werden diese Zustände und Eigenschaften dann 'gesellen' genannt, wird aus dem einfachen 'bî sîn' ein 'gesellecliche bî sîn' (P. 245, 2), so kommt eine Motivierung dieses Beiwohnens durch die Annahme eines sittlichen Verhältnisses, einer Kameradschaft hinzu. Diese Annahme will das Erzählte erklären, indem sie darauf hinweist, dass eben Freude und Trauer ganz ebenso natürlich den Menschen begleiten müssen, wie die Untergebenen ihren Herrn und gibt zugleich die Empfindung des Helden wieder. Diese Auffassung gilt, wie von dem Verhältniss von Leib und Seele z. B. bei Hartmann (Gregor. 98 und 2483), auch von der körperlichen Kraft und der handelnden Person 573, 2 'unt dô sîne wunden sô bluoten begunden, daz in sîn snellîchiu kraft gar *liez mit ir geselleschaft,* durch swindeln er strûchens pflac' vgl. 444, 8.

Dieses Verhältniss besteht oder wird aufgehoben zwischen dem Affect und dem Menschen, so dass erstens der Affect der 'Geselle' genannt wird, zweitens der Mensch der 'geselle' des Affectes und drittens Affecte und Eigenschaften unter einander 'gesellen' heissen.

1) Der Seelenzustand heisst der Kamerad und wird

a. als Begleiter gedacht.

So wird er mit der Wendung des alten Epos eingeführt, mit der man an das Gefolge von Untergebenen erinnert, bei Frauen an die Dienerinnen (Kûtr. 1659, 4; Walth. 46, 14 'niht eine' = Beóv. 925 'mägđa hóse'), bei Männern an die 'hergesellen' (Kûtr. 1396, 4) oder Gehülfen (Parz. 702, 8).

737, 14 'Parzivâl reit *niht eine:* dâ was mit im *gemeine* (von einem Begleiter z. B. Eilh. 6525 L. gebraucht) er selbe und ouch sîn hôher muot, der sô manlîch wer dâ tuot daz

ez diu wîp solten loben sine wolten dan durch lôsheit toben'; 245, 1 'Parzivâl *niht eine* lac: *geselleclîch* unz an den tac was bî im strengiu arbeit' mit ihm verbrachte (als Schlafgeselle, Germania x, 133) die Nacht heftige Mühsal; 437, 26 'grôz jâmer was ir sundertrût' ihr Lieblingsumgang; Wh. 317, 18 'sîn zuht kunde niht gevriden: sîn manheit hete grôzen zorn *ze geselln* für hôhen muot *erkorn*'; 372, 16 'manec storje unbetwungen von aller zageheite: *hôchmuot was ir geleite*'; Lied. 8, 40 'als in dîn ûz erweltiu güete lêrte, und *diu geselle dîn,* diu triuwe'; Wh. 271, 22 'jeht Rennewart al balde als guoter schœne, als guoter kraft und *der tumpheit gesselleschaft*'; Wh. 317, 5 'tumpheit . ., diu scheidet selten sich von mir'; P. 782, 23 'wan ungenuht alleine dern gît dir niht *gemeine* der grâl und des grâles kraft verbietent valschlîch *gesselleschaft*'; 54, 24 'der frouwen herze nie vergaz im *enfüere ein werdiu volge mite,* an rehter kiusche wîplich site'; 477, 13 'ein magt, mîn swester, pfligt noch site sô daz ir kiusche *volget mite*'; (vgl. 3, 4).

b) diese Gefährten und Helfer werden dem Menschen entrissen:

Wh. 174, 24 'mit swerten wart von mir gekloben freud und hôhgemüete'; 254, 23 'al dâ er weinde hielt und der jâmer vreude von im spielt'; P. 435, 28 'sît werltlîch freud ir gar gesweich'; 811, 19 'des blankiu mâl gar wurden bleich sô daz im hôher muot gesweich'.

Aehnlich ist Wh. 66, 4 'mîn wille in den gebæren was daz ich triwe gein iu hielt, die nie kein wanc von mir gespielt'; ferner im Anschluss an 'von witzen scheiden' und im Gegensatz zu dem häufigen 'bî witzen sîn' 802, 1 'Gezucte im ie bluot unde snê gesselleschaft an witzen ê (ûf derselben owe erz ligen vant), für solhen kumber gap nu pfant Condwîr âmûrs' und 293, 26 'wande in brâht ein wîp darzuo daz minne witze von im spielt'.

Scheidung einer friedlichen 'gesselleschaft' liegt 569, 15 vor: Gawan findet im Wunderbette zwar wenig Ruhe, aber doch ist Mutlosigkeit seine Schlafgesellin nicht 'es möhte jugent werden grâ, des gemaches alsô dâ Gâwân an dem bette vant. dennoch sîn herze und ouch sîn hant der zagheit lâgen

eine' vgl. Tit. 80, 2 'sîn schilt ander schilte gar eine' wo das Folgende uns eine weitere Pflicht des 'gesellen' kennen lehrt.

2) Umgekehrt wird auch der Mensch als der 'geselle' der Seelenmächte gedacht und es bleibt bei dieser Vorstellung gewöhnlich zweifelhaft, ob diese dann gleichfalls als 'gesellen' oder als 'hêrren, vrouwen' gedacht sind; kann ja doch auch ein 'herre' 'geselleclîche gebâren', wie es 718, 12 von Artus heisst (s. unter B.).

649, 20 "nu sage mir, ist Gâwân vrô?' 'jâ hêrre, ob ir wellet, zer freude er sich gesellet" (vgl. 142, 13 'Dô ersach der tumpheit genôz'). In dieser Weise heisst es 587, 20 'bî freuden bestên'; 599, 24 'bî fröuden lân'; 647, 26 'er blîbet freuden bî'; Wh. 217, 8 'bî tumpheit ich dich vinde'; Wh. 272, 1 'Gyburc die man bî güete ie vant'; Wh. 280, 21 'diz mære bî freuden selten ist'; 126, 25 'der liute vil bî spotte sint'. Man kann diese Wendungen (die übrigen im Wörterb.) bei andern mit Recht ganz adverbial oder vielmehr adjectivisch fassen, wie die Gr. Gr. 4, 814 damit zusammengestellten mit 'mit' z. B. das unendlich häufige 'mit triuwen' 'getreu' Wh. 257, 3 'den al diu werlt mit triwen weiz' 'als getreu kennt' (man vgl. das nhd. 'zufrieden'), indessen zeigt eine Stelle wie Wh. 287, 29 'swenn ich was bî werdeclîcher won, dâ sluoc man mich mit staben von' deutlich, dass die Bedeutung des 'bî' in sinnlicher Frische erhalten war, wenn sie so leicht vollständig ernst genommen werden konnte.

Das Gegenteil von 'bî freuden lân' ist 'von freuden scheiden' 'um alle Freude bringen' 196, 14; 326, 29; 646, 22; Wh. 15, 12; 21, 9; vgl. P. 374, 12, wie 370, 8 'von triwen scheiden'; 423, 10 'von dem site'; 499, 24 'vome leben'; 520, 1 'von der mennescheit'; 524, 23 'von schildes ambet' 'ausstossen'; 132, 17 'ein knappe gescheiden von den witzen'. 'scheiden' ist zwar sinnlich gemeint, etwa wie 330, 24 'daz mich von wâren freuden stiez', doch zeigt der Plural 'freuden' dass dieses concret gemeint ist, nicht in persönlicher Vorstellung. 280, 11 'von kumber scheiden' ist daher 'aus der Bedrängniss befreien', wie 188, 16 'von sîner tumpheit'; 220, 19 'von dem vâre'; 400, 26 'von pîn'; 448, 25 'von sünden',

auch 501, 17; Wh. 293, 18 'von leit'; Wh. 286, 6 'von smæhlîchem gemach'; weitere Stellen im Wrtb.

'Scheiden' steht intransitiv gleichbedeutend mit 'sich scheiden' (Wh. 248, 7 'sich scheiden von dem râm'; P. 329, 6 'von dem laster') 289, 2 'er schiet von den witzen dô'; Tit. 89, 1 'sîn wunschlîch geschicke schiet dur nôt von lûterlîchem glanze'; ferner Wh. 385, 16; zwei weitere Stellen im Wtb.; ferner Kûtr. 1635, 3. Mit dieser Wendung ist Lied. 8, 35 zusammen zu halten 'urlop ich nime zen vröiden mîn: diu wil nu gar von mir' was auch Friedrich von Hausen schon hat MF. 43, 26 'ze fröiden muos ich urlop nemen. daz mir dâ vor nie geschach'.

3) Affecte und Eigenschaften sind Gefährten unter einander:

Wh. 56, 6 'der heidenschefte leide mit jâmers gesellekeit der marcrâve ab in erstreit: die jungen künege er bêde sluoc'; Wh. 281, 7 'jâ sol diu manlîch arbeit werben liep unde leit. die zwêne geselleclîche site ouch der wâren wîpheit volgent mite'; zu vergleichen sind 291, 15 'frou minne.., frou liebe iu gît geselleschaft'; Tit. 51, 4 'diu starke minne erlamet an ir krefte, ist zwîvel mit wanke ir geselle': P. 495, 22 'ir minne condwierte mir freude in daz herze mîn'.

Noch voller ausgeführt ist dieses Bild von Gotfrid Trist. 10264 'zorn unde wîpheit die übele bî einander zement swâ si *sich ze handen nement*' 'die passen schlecht zusammen, wenn sie sich am Arme führen'.

§ 5.

ALLGEMEIN MENSCHLICHE PRÄDICATE.

Mancherlei Thätigkeiten der Menschen, sowie Schicksale und Verhältnisse, werden den Seelenzuständen beigelegt.

Sehr ähnlich den im Vorigen besprochenen Fällen sind die, in denen sie als Ratgeber (Wh. 66, 28 'hôher muot geriet'; 195, 16 'kumber geriet' noch deutlicher 751, 16 'herzenstæte gap im den rât', ferner 767, 14; Wh. 329, 18; 349, 6) erscheinen oder als Leiter, wie schon bei Otfrid I, 3, 19 'thaz lêrta nan sîn milti, thaz er sulih wurti, thaz er wart githiuto

kuning thero liuto'. So P. 92, 4 'trûren lêrt'; 28, 19; 80, 10; 320, 4 'jâmer lêrt'; Wh. 61, 3 'swaz ich mit kumber ie geranc und swaz mich sorge ie getwanc, dâ râmt ich jâmers lêre'; Wh. 70, 14 'angest'. Der Ausdruck wird auch von Körperzuständen gebraucht P. 142, 19 'hunger lêrte'; Wh. 278, 27 'müede und klagende arbeit lêrten'; 792, 1 von den Edelsteinen 'etslîcher lêrte hôhen muot'; 597, 21 auch 'der zoum'. Wh. 61, 3 zeigt, dass dem auch von Hartmann viel gebrauchten Ausdrucke die Vorstellung von einem 'meister', einer 'meisterinne' zum Grunde liegt (vgl. 396, 21).

Sie erleiden 'allerhand Schicksale: Freude ist lahm Wh. 112, 20 'sîn freude was an kreften lam'; P. 441, 26 'hôher muot erlemt' vgl. 237, 8; 125, 14; 505, 10); 622, 26 Trauer hinkt 'sîn riwe begunde hinken und wart sîn hôchgemüete snel'. Aehnlich 115, 5 'sîn lop hinket ame spat'; das Lob ist wol schwerlich als ein Ross gedacht, sondern nur beritten, vgl. Tit. 35, 3 'ir lop daz fuor die virre in mangiu rîche'.

Freude ist krank, 531, 27 'sît vlust und vinden an ir was unt des siechiu freude wol genas'; eine einfachere Vorstellung ist es, wenn Trauer eine Krankheit des Herzens, Freude eine Arznei dafür genannt wird. Wh. 60, 22 'mîn herze muoz die jâmers suht ân freude erzenîe tragen'; ähnlich Wh. 155, 5 'ein freuden siecher man', ferner P. 432, 4 (vgl. E. Schmidt, Reinmar von Hagenau S. 114).

Freude stirbt Wh. 61, 10 'swaz freud an mîme herzen lac, diu ist mit tôde drûz gevarn' ferner Wh. 79, 24; 454, 20; 652, 22 'sorge erstarp'. Freude ist auch begraben P. 461, 12 'min freud ist lebendec begraben' in der Trauer Grund, wie ein Anker im Meeresgrund.

Sorge schläft Tit. 31, 3 'mîn sorge slâfet sô diu sælde wachet'; Freude wird erweckt P. 652, 4 'ez het in freude erwecket daz der werde Gâwân dennoch sîn leben solte hân' sie wird geblendet (im Munde des Minners) 217, 1 'etslîcher hin zir spræche, daz in ir minne stæche und im die freude blante' (vgl. Walth. 69, 28).

Die Freude ist in Trauer ertrunken Wh. 177, 12 'durch daz was herzen halp sîn brust wol hende breit gesunken,

und sîn vreude in riwe ertrunken' Parz. 114, 4 'ir schimpf ertranc in riwen furt'. Die Trauer ist dabei wie ein tiefes Wasser gedacht. Ebenso Wh. 47, 20 'dien westen niht von wem gewan Terramêr sô grôzen schaden daz sîn herze in jâmer muose baden' und 53, 6 'als ob sîniu kint wærn al die getouften die sîn herze in jâmer souften'. Die geweinten Thränen sind wol die Ursache dieser Vorstellung; sie ist überliefert, Diem. 49, 22 'so werdent si mit der pîhte virsenket, in der riwe all ertrenket' vgl. O. II, 6, 28; Mar. 147, 16. Er. 7071 'ûz kumbers ünden'; Gregor. 2310 'versenket in den vil tiefen ünden tœtlicher sünden'; 2325 'an der sünden grunt gevallen'; Walth. 37, 4 'sünder, du . . . solt dîn herze in riuwe senken'; das Meer erscheint nur Wh. 8, 12; 392, 6 im Bilde verwandt; statt seiner die Sündfluth Wh. 178, 14 (vgl. P. 477, 11; 804, 16). Auch die Freude ist zwar ein Strom, der überbrückt wird 313, 14 'ir mære was ein brücke: über freude ez jâmer truoc'; allein hier ist die Brücke das gemeinsame Dritte in der Vergleichung.

Sonst noch Allerlei. Sorge ist verweist 782, 17; hat Gott zum Pathen 461, 9; wird erzogen 782, 27; Freude thut stolz gegen die Sorge 431, 23. Auch 'kunt werden' 622, 24; 227, 16; 'bekant tuon' 418, 21; 'gast sîn' 219, 22; 'freude nâht' 792, 23; 793, 2; 'ist verre' 477, 22 gehören hierher.

Auch einiges Wenige aus dem Thierleben findet sich P. 57, 10 'ir freude vant den dürren zwîc als noch diu turteltûbe tuot'; ein pflügendes Gespann schwebt vor Parz. 140, 18 'grôz liebe ier solch herzen furch mit dîner muoter triuwe; dîn vater liez ir riuwe'; dazu ist 326, 4 'reht werdekeit was sîn gewete' zu vergleichen und Wh. 378, 25 'man jach dem stolzen Latriseten daz er gewünne nie geweten der im sô geziehen möhte dazz gein sîme prîs iht töhte'.

Es mag sein, dass auch 441, 28 'dîn herze sorge hât gezemt, diu dir vil wilde wære, hetest dô gevrâgt der mære' hierher zu ziehen ist, nicht aber 42, 13 'sîn zorn begunde limmen und als ein lewe brimmen', da hier 'sein Zorn' die alte epische detaillierende Ausdrucksweise für: 'er' ist, wie z. B. 557, 16 'mîn gemach'; 313, 26 'mîn zuht'; 325, 25 'sîn ellen'; 611, 24 'mîn wirde'; Wh. 156, 14 'dîn güete gebe';

418, 16 'sîn ellenthaftiu maht wart müede' nicht anders als die häufigen 'Umschreibungen' mit 'hant', 'munt'. 188, 15 'saz sîn munt'; 140, 29 'dîn houbet'. Sie ist bei Wolfram stark formelhaft geworden wie Wh. 368, 1 'Manec unverzaget kristen hant dâ wurben umbe sölhiu pfant, die Berhtram möhte machen quît' durch die 'Fügung nach dem Sinne' und Wh. 389, 28 'zeinem forstære kür ich ungerne sîne hant, sît der walt sô vor im verswant' durch sein Prädicat zeigt.

§ 6.

BILDER AUS DEM PFLANZENLEBEN.

Sehr natürlich geben sich Bilder aus dem Pflanzenleben für die kaum merklich zu- und abnehmenden Bewegungen der Seele, um so leichter als unser Interesse an dem sich durch Wachsen, Grünen, Blühen, Welken bekundenden Leben auf der stillen Voraussetzung eines der menschlichen Empfindung von Freude und Leid ähnlichen Vorgangs beruht. Die Bedeutung des Grüns für die Stimmung hebt Wolfram ganz ebenso wie das Traugemundslied hervor. MSD. 150, 5 'durch waz sint die maten grüene? durch waz sint die ritter küene?' Parz. 96, 18 'daz velt was gar vergrüenet daz ploediu herzen küenet und in gît hôchgemüete' und das unbestimmte Sehnen des jugendlichen Ungestüms, das sich in das Unendliche richtet ('sich an die wîte habt' 434, 8) und kein Genügen an der Gegenwart findet, weil es sie nach einem Ideale misst, bezeichnet er mit den Worten 179, 17 'im was diu wîte zenge und ouch diu breite gar ze smal, *elliu grüene in dûhte val,* sîn rôt harnasch in dûhte blanc: sîn herze d'ougen des betwanc.'

Diese Bilder aus der Pflanzenwelt heimeln uns unmittelbarer an, sie sind uns unmittelbarer verständlich, weil auch wir die Natur noch mit derselben Liebe beseelen, während die Einzelheiten des Turnier- und Hoflebens nur noch in unserer Vorstellung sich beleben, was natürlich weit hinter der überströmenden Fülle wirklicher Gegenwart zurückbleibt. Die Wiederspiegelung des Ritterlebens ist ein Beweis, wie Wolfram das Leben und Treiben seiner Zeit nicht weniger

als das Wachsen und Blühen der Natur mit Liebe erfasste und an dem Eindruck der auch uns nahe liegenden Bilder können wir ermessen, wie das Ganze des Gedichts auf seine Zeitgenossen gewirkt haben mag.

Es sind verschiedene Arten dieser Bilder zu unterscheiden:

1) Freude und Leid selber führen ein Pflanzenleben, sie grünen und welken, wurzeln worin, sie blühen und mehren sich, es bleibt Samen von ihnen übrig,
2) sie wachsen, wie Nutzpflanzen oder statt deren Unkraut einem Besitzer zur Freude oder zu Schaden,
3) der Mensch selber ist die fruchtbare Pflanze oder die Frucht,
4) er ist ein den geistigen Mächten fruchtbringendes Ackerland.

1) Freude und Leid führen selber ein Pflanzenleben.

Aehnliches aus älterer Zeit:

S. III, 7, 63: 'thaz gras sint akusti, thes lichamen lusti sie *blyent* hiar in manne sar *zerthorenne*' u. s. w.; IV, 7, 11 '*Irwehsit* iamarlichaz thing ubar thesan woroltring in hungere int in suhti, in wenegeru fluhti'; Hahn ged. 116, 23 'ir swerende sêr mit sêre swirt, ir *jâmer bernden jâmer birt*'; 122, 42 'unt wæhset vriude âne zal, vriude diu ân ende stêt, vriude di nimmer zegêt mit wê noch ach sô diu unser tuot, diu vriude ist süez unde guot, *diu vriude bernde vriude birt* der dehein sêr nâch vriuden swirt'; Litan. 1315 'daz rechet sanctus Gregorius aller beste, er sprichet, daz aller guoter werke *este* niemer neheine *grüenede* gewinnen sine wonen in der *wurzelen* der minnen'; Mar. 149, 35 'unt wart verworfen alsô daz sîn rede ist begraben unt sie niemen getar sagen wan si *mit dürren zwîen* stât nu si der *wurze* nien hât' vgl. 178, 42; En. 45, 26 'daz michel êre dâ *beclibe*'; Walth. 35, 13 'swer hiure schallet und ist hin ze jâre bœse als ê, des lop *gruonet unde valwet sô der klê*'.

Bei Wolfram:

Freude wird falb und grün P. 330, 20 'der sît nu ledec unz ich bezal dâvon mîn grüeniu freude ist val' Wh. 122, 23 'wellent die mit triwen sîn, so erbarmet si mîn scharpfer pîn

und mîniu dürren herzesêr. mir begruonet fröude nimmer mêr'; vgl. 489, 10 'dâ von wirt daz wîze sal unt diu grüene tugent val'; ein Grund zur Freude heisst Wurzel der Freude 715, 5 'unser minne gebent gesellschaft: daz ist wurzel mîner freuden kraft'; etwas Trost für die Zukunft heisst 'sâme der freude'; Wh. 8, 15 'der Franzosen Geschlecht, von dem die Freude früher reiche Ernte einnahm, ist ein verwüstetes Feld, hat kaum noch den Samen der Freude übrig' 'nu wuohs der sorge ir rîcheit, dâ vreude urbor ê was bereit: diu wart mit rehten jâmers siten alsô getrett und überriten: von gelücke si daz nâmen, hânt freude noch den sâmen der Franzoyser künne' wie P. 214, 24 'sîns hers mich bevilte, ir kom ouch kûme der sâme widr'; P. 160, 24 'ein berendiu fruht alniuwe ist trûrens ûf diu wîp gesæt'; 28, 8 'ûf mîner triwe jâmer blüet'; Wh. 67, 23 'dîn tôt sol mîner tumpheit füegen alsô frühtec leit daz zallen zîten jâmer birt unz mînes lebens ende wirt'; Wh. 164, 14 'ich muoz die berhaften nôt und den wuocher der sorgen tragen nâch mîme künne'; 284, 13 'dô mann ir zeime gespilen gap, ir zweier liebe urhap volwuohs'; P. 435, 16 'wîplîcher sorgen urhap blüete'.

Schwerlich gehört P. 103, 21 'daz güete alsölhen kumber tregt' hierher; es heisst wol 'bringt, mitbringt', zu welcher Vorstellung Wh. 51, 10 'freude und helfe blôz' den Gegensatz bildet. Man vergleiche MF. 171, 20 'ich stân aller vröuden rehte hendeblôz' und Wh. 102, 26 'vor schanden gar die nacte' sowie Lieder 4, 6 und die Bilder vom Kranze im folgenden Paragraphe.

So wachsen auch 'prîs und tugent' P. 613, 17; 'sælden kraft' 254, 17; 'der wâren milte fruht' 92, 19; 'sælde und êre' Tit. 32, 3; 'sælde und güete' Wh. 468, 9; 'gelust' Wh. 218, 6; 'unsite' 316, 30 in dem Herzen und es ist ein Garten, der gejätet wird 347, 4 'ir hêrren herze was erjeten daz man nie valsch dar inne vant'; P. 317, 11 'nu denke ich ave an Gahmureten des herze ie valsches was erjeten'.

2) Sie wachsen als Nutzpflanzen oder Unkraut einem Besitzer zur Freude oder zum Schaden.

Aehnliches aus älterer Zeit:

Hahn Ged. 115, 47 'uns wähset arbeit von in'; Kindh.

Jesu 1760 'nu were im ez ê der tumbe envollen werde zeinem man; dir wehset herzeleit dar an'.

Bei Wolfram:

P. 223, 10 'dâ wehset schade in beiden'; Wh. 167, 5 'mir wehset nu gelîche ein leit der Anfortases arbeit'; Wh. 152, 8 'von herzen frœlîch lachen durch Vivîanzen wart verswigen, sînen mâgen jâmer was gedigen'; Wh. 61, 6 'nu hân ich sorgen mêre dan mir in herzen ie gewuohs'; P. 673, 24 'dâ von gedêch mir dirre pîn' vgl. Wh. 176, 7 'wand er în nam sâbents in, dâ von wuohs zwivalt gewin Wîmare, guot und êre'. So ist die Hexe Cundrîê, weil sie die Freude vernichtet 313, 6 'der freuden schûr', 312, 30 'vil hôher freuden se nider sluoc' vgl. Wh. 390, 26 'sô der schûr in die halme' und 332, 4 'der helle wuochers hagel'; 2, 19 'hôher werdekeit ein hagel'. Die Freude ist dann 'geneiget' 738, 14 'daz solt in freude neigen die sint erkant für guotiu wîp' wie die Ehre, Mar. 194, 33 'ir êre ist genicket und berihtet sich nienmêre', von einem Baume der gefällt wird MSF. 127, 32; P. 35, 2 'hôhe sinne'; 409, 18 'hôher muot'; 771, 28 und Wh. 343, 6 'prîs'; Wh. 237, 23 'sich muosen stûden neigen, do er begunde zeigen wie rehte strîteclich er reit'.

3) der Mensch selber ist die fruchtbare Pflanze oder die Frucht.

Aus älterer Zeit ähnlich (vgl. 1) Schl.):

MF. 69, 12 'si ist mîn sumerwünne, si sæjet bluomen unde klê in mînes herzen anger: des muoz ich sîn, swiez mir ergê, vil rîcher fröiden swanger . . der schîn der von ir ougen gât der tuot mich schône blüejen'; Nib. 1579, 2 'sîn herze tugende birt alsam der süeze meie das gras mit bluomen tuot'.

Bei Wolfram:

a) der Mensch selber ist die fruchtbare Pflanze 26, 11 'sîn lîp was tugende ein bernde rîs'; 128, 26 heisst 'Herzeloyde ein wurzel der güete und ein stam der diemüete' (vgl. 254, 18 und Wh. 88, 12 'er was der minn ein blüender stam') als die Mutter, von der 'der kiusche vrävel man' (P. 437, 12 vgl. 734, 24) geboren wurde; 429, 24 'sîn munt, sîn ougen und sîn nase was reht der minne kerne: al diu werlt sach

in gerne'; Wh. 48, 24 'sîn verch was wurzel sîner tugent' vgl. Tit. 103, 2.

b) er erwächst umgekehrt aus der 'kiusche, triuwe' als ihre 'bluome, fruht' 252, 16 'wîplîcher kiusche ein bluome ist si, geliutert âne tou'; 26, 12 'der helt was küene unde wîs der triwe ein reht beklibeniu fruht, sîn zuht wac für alle zuht'. Doch kann in diesem letzteren Falle auch an menschliche Geburt gedacht sein, wie sicher Wh. 289, 18 'sî wir reborn ûz triwe ganz, die zehen (meine Brüder) lêrt missewende mîn armiclîch ellende'. So heisst es auch 732, 18 'ûz minnen erborn' und Tit. 53, 2; 738, 21 'ûz krach' und 659, 23 'ûz freuden' in Arnivens wunderbar gehaltvollem Räthsel vom Eise, 'ein muoter ir fruht gebirt, diu fruht ir muoter muoter wirt. von dem wazzer komt daz îs daz læt dan niht decheinen wîs, daz wazzer kum ouch wider von im. swenn ich gedanke an mich, daz ich ûz freuden bin erborn, wirt freude noch an mir erkorn, sô gît ein fruht die andern fruht'; vgl. 140, 1 'geborn von triuwen'.

c) die Pflanzen bringen auch den sie befruchtenden Quell mit in das Bild Tit. 96, 1; P. 613, 9; Wh. 463, 3.

4) Der Mensch ist ein den geistigen Mächten fruchtbringendes Ackerland.

Aehnliches aus älterer Zeit:

MSD. XXXI, 3, 10 'dô begunde rîchison der tôt, der helle wuohs der ir gewin: manchunne allez vuor dar in'; Rul. 173, 24 'da wuohs der helle ir gewin'; Reinm. MSF. 158, 21 'ich wil von ir niht ledic sîn, die wîle ich iemer gernden muot zer werlte hân. daz beste *gelt der fröiden mîn* daz lît an ir und aller mîner sælden wân'. Aehnlich ist auch Er. 1579 'nu bedaht diu frouwe Armuot von grôzzer schame daz houbet: wan hi was beroubet ir stat (Enitens) vil friuntlîchen, si muoste danne entwîchen, von ir hûse si flôch: Rîcheit sich zir gesæze zôch'; auch Walth. 27, 32 'der werlde hort mit wünneclîchen freuden lît an in'.

Bei Wolfram:

Wh. 8, 15 'nu wuohs der sorge ir rîcheit dâ vreude urbor ê was bereit'; Wh. 81, 19 '[ez wart] der wîbe dienst gekrenket, ir freuden urbor an im lac: do erschein der minne

ein flüstic tac' 'die Freude der Frauen hatte dort ihre Liegenschaften'; 766, 12 'giht man freude iht urbor, den zins muoz wâriu minne gebn'; Wh. 343, 29 'Halzebier durch strîten kom gein im: dâ wuohs dem jâmer sîn gewin'. Wie in der erst angeführten Stelle der Freude, so wird Wh. 205, 7 der Minne ihr Zinsgut verwüstet 'dâ was der minne urbor verhert: mit sîme tôde ir gelt verzert'.

Es ist nicht zufällig, dass diese Bilder gerade im Willehalm erscheinen, sondern den äusseren Vorgängen dieses Gedichtes, in dem es sich um den Kampf zweier Heere handelt, entsprechend.

Die ähnliche Stelle Wh. 255, 16 'ob der minne ie mennischlîchez rîs geblüet, daz was sîn liehter schîn' setzt die unter 3ᵃ erwähnte Vorstellung voraus.

§ 7.

PRÄDICATE VON UNBELEBTEM.

Freude und Leid werden als unbelebte Gegenstände gedacht, mit denen der Mensch schaltet. Wir nennen sie unbelebt, es ist aber leicht zu zeigen, wie es gerade solche sind, die durch eine Art Umgang mit dem Menschen, weil sie wichtig für ihn sind, ihn beeinflussen und bestimmen, weil er sich mit ihnen beschäftigt, auch für sich Leben gewinnen.

Sie werden als Geldbesitz, als Hort gedacht.

Aeltere Beispiele:

MF. 5, 27 'senden kumber den zel ich mir danne ze habe'; 86, 15 'an fröuden wird ich niemer rîche, es en wer ir beste sin'; 123, 4 'des wirde ich stæter fröide vil rîch'; 103, 6 'si mêret vil der fröide mîn' ebenso 110, 4; En. 348, 16 'des stûnt sîn mût vile hô und was sîn herze vile frô, als ez wole mohte, wand in daz selben dohte vil bescheidenlîche, ob in ertrîche niht mêr frouden wâre dan der kunich mâre eine in sîme mûte trûch, *daz ir al diu werlt hete gnûch ob her si wolde teilen,* daz her dâ mit mohte heilen alliu unfrôhiu herzen von rouweclîchen smerzen'; Gregor. 144 'sus gedâht *ers pfenden* ir vröude nund ir êren, ob er möhte verkêren ir vröude ûf ungewinne'.

Bei Wolfram:

'Fröiden rîch' P. 148, 17; 375, 30; 577, 30; 599, 24; 638, 23. 639, 28 'die sorgen arm und fröiden rîch'; 92, 25 und 487, 15 'freuden arm'; 790, 24 'er het an freuden kranken teil'; 686, 10 'an freuden betrogen'; Wh. 62, 30 'jâmers unbetrogen': 332, 30 'iwer sorge mîne freude zert'; 643, 11 'daz Gâwâns vreude was verzert'; 153, 1 'got weiz, iwer vreude es wirt verzert noch von sîner hende'; Wh. 177, 30 'dar umbe ich freude hân verzert' vgl. Wh. 265, 27 'niht anders si sich nerte wan dazs et vreude zerte mêre danne ir selber spîse. daz widerriet ir der wîse'; P. 214, 28 'nu darbe ich freude und êre'; 683, 25 '(Gramoflanz) der hôchverte hort truoc'.

'jâmers rîch' 137, 21; 194, 9; 230, 30; 253, 4; 547, 14 'diu mir diz ungemach gebôt, diu kan wol süeze siuren unt dem herzen freude tiuren unt der sorgen machen rîche'; 'jâmers hort' Wh. 306, 6 'got weiz wol daz ich jâmers hort sô vil inz herze hân geleit, daz in der lîp unsanfte treit' vgl. 615, 29 'des muoz mir jâmer tasten inz herze dâ diu vreude lac'; Wh. 446, 3 'sô heten die andern jâmers hort'. Wh. 160, 11 'saget ir bescheidenlîche dort den unverzerten jâmers hort der ûf unserm künne ligt', aber Wh. 38, 20 'der sêle riwe hort' vom Gnadenschatz.

In diesem Sinne heisst es 'fröide mêren' 459, 30; 548, 29; 'freude swenden' 416, 15; 'gewin an freuden' 369, 8; 425, 12; 'gewin an ungemache' 628, 10; Tit. 134, 2 'er wil freude verkoufen und ein stætez trûren dran emphâhen' (vgl. Wh. 51, 20 und P. 404, 24); 'an fröuden verderben' ist ruinieren, bankerott machen nach Tit. 126, 1 'hât dich der junge talfîn an fröuden verderbet, der mac dich wol an fröuden gerîchen'.

Aehnlich ist auch 'freuden pflegen' gemeint 649, 26; 820, 16; 'jâmers' 117, 5, wie 'zornes walden' 606, 4; 'grôzer tumpheit' 124, 16 und 'sich nieten'; statt des häufigen 'triwen pflegen' heisst es 626, 4 'daz si ir triwen næmen war' ebenso sind parallel 621, 28 'do er ir herberge pflac' und 641, 25 'dô si gemaches nâmen war' vergl. auch 'ûz sîner ougen pflege' Er. 171 und Anm. 'riwen pflege und jâmers lêre'

28, 18. Es ist ganz gleichbedeutend mit 'niht vergezzen' 723, 20 'stæter freude'; 349, 29 'hôhes muotes'; 543, 27 'grôzer müede'. Der Gegensatz zu 'pflegen' ist 'vergezzen' Wh. 165, 2 'Pflac mîn bruoder sinne, der was vergezzen an der zît, dô du under schilde gæbe strît' ebenso 443, 4 'al sîner vreude er dô vergaz'; 505, 12 'daz si ir vreude gar vergaz'; 654, 27 'al sîner sorge er gar vergaz'.

Als Wertgegenstand gibt man auch seine Freude als Zins hin oder als Pfand. P. 248, 8; 185, 12; 306, 2 'dô mich an fröiden pfande Keie, der mich sô sluoc'; Wh. 460, 13. Sie verfällt als Pfand der 'sorge' 54, 19 'daz er niht rîterschefte vant, des was sîn vreude sorgen phant' ebs. 680, 16. Die verpfändete Freude wird durch lieblichen Anblick gelöst 531, 22 'wan immer swenn er an si sach, so was sîn pfant ze riwe quît'. Es sind dies Bilder vom Spiele, wie 88, 6 und die Zusammenstellungen Haupts zum Erec 875 (Zeitschrift XI, 53) beweisen (s. u.) Ganz anders macht der Ausdruck 230, 18 'ez was worden wette zwischen im und der vreude' diese zu einer Person, mit der man die Rechnung glatt gemacht hat.

Die Fälle, wo das Leid, die Sorge als eine Last gedacht wird, an der z. B. Wh. 119, 12 auch das Ross mitzutragen hat, übergehe ich als noch jetzt allzu geläufig. An ein Wiegen des 'kumbers' wird P. 584, 2 gedacht.

Als ein Land ist die Freude gedacht in 'freuden ellende' 262, 28; 320, 11; 788, 1 wie Tit. 61, 4 'land und liute ellende'; Wh. 13, 28 'von hôher freude ellende wart dar under sîn geslehte'; man vgl. auch Tit. 82, 4 'sîn hôher prîs wirt nimmer getoufter diet noch heidenschefte ellende' und 251, 18 'wir wærn ûz werdekeit vertriben'; so ist auch Vivianzens 'tugent' ein Reich, in dem es keine sumpfigen und morastigen Gegenden gibt Wh. 23, 4.

Hierher gehören auch 530, 13 'kêren gein der riuwe'; 659, 23 'gein freuden kêren'; 731, 29 'dem muoz gein sorgen wesen gâch', während 654, 25 'Gâwân ûz sorge in freude trat' wol nur ein Ortswechsel, vielleicht auch aus dem Haus ins Freie, vorschwebt.

Die Freude wird als Waffe gedacht:

Einmal als Schwert 103, 18 'dô brast ir freuden klinge mitten ime hefte enzwei' wie die Tapferkeit 4, 12 'mannes manheit alsô sleht, diu sich gein herte nie gebouc'; vielleicht ist auch 138, 14 'ir was diu wâre freude enzwei' so zu nehmen. Gewöhnlich aber als Schild; so heissen die Geliebten Wh. 15, 15 'der wîp freuden schilt für riwe'; P. 141, 22 'des hât der sorgen urhap mir freude verschrôten'; 155, 16 'durch die freude ir was gerant'; 150, 9 'ez ist Ithêr von Gaheviez der trûren mir durch freude sticz'; 601, 15 'frouwe wâ briche ich den kranz, des mîn dürkel freude werde ganz?' So ist auch 'werdekeit' ein Schild 91, 8 'si ist bukel ob der werdekeit' vgl. ferner 719, 9; 687, 20; 453, 28; auch 291, 18.

Im Titurel finden sich zum Zeichen, wie sich uns Wolfram in diesem Gedichte von ganz neuen Seiten gezeigt hätte, die Bilder 83, 4 'die Freude ist der Honig in der Blume, den die Sorge wie eine Biene heraussaugt' 'diu zôch ûz sînem herzen die fröude, als ûz den bluomen süez diu bîe' und 125, 4 'ein süsser Trank in den Sorge gemischt wird'. 'dû hâst in die kurzlien fröud vil sorge al ze sêre gemischet.' Dies stimmt dazu, dass die Minne hier (91, 4) 'entwirfet unde stricket vil spæh, noch baz dan spelten unde drîhen'.

Ausserdem müssen erwähnt werden das 'bant der sorge' Tit. 107, 2; 'ir angel' Wh. 174, 22; 'mit sorgen banden verstricket' Wh. 275, 10; 'gebende' Wh. 456, 21; 'der jâmerstric' 793, 1.

In das gesellige Leben werden wir geführt durch die Bilder vom Kranze 418, 18 'der sorgen zeime kranze trag ich unz ûf daz teidinc daz ich gein iu kom in den rinc'; 343, 25 'er treit der unvuoge kranz'; 461, 18 'diu riuwe setzt ir scharpfen kranz ûf werdekeit', ferner 260, 8; 'freuden krône' 692, 5; 'sælden krône' 254, 24 vgl. Wh. 86, 3 und DW. v, 2054. Ferner durch die Bilder vom Schachspiel 347, 30 'dem tet der zorn ûf freuden mat'; Wh. 255, 26 'der zweier tôt der freude mat tuot in ir beider rîche'; 343, 8 'diu gâb al mîner freude mat sprach' und vom Würfelspiel P. 179, 10 'des fürsten jâmers drîe was riwic an daz quater komen', das auch sonst oft erscheint 248, 10; Wh. 26, 3; 43, 29; 368, 13; 415, 16; 427, 26.

Trauer ist das Fundament, das Dach und die Wände der Freude, Wh. 281, 10 'sît daz man freud ie trûrens jach zeime esterîch und zeime dach, neben, hinden, für, zen wenden' vgl. 162, 26, nach einer Ueberlieferung wie es scheint, vgl. Hahn Ged. 123, 44; Diem. 371, 24.

SCHLUSS.

So ist es denn bei Durchmusterung dieser Bilder für Freude und Leid so recht deutlich geworden, dass die Sprache so unerschöpflich ist wie die Welt unendlich, so mannigfaltig, wie die Individuen und ihre Zusammenstellungen, die Zeiten, verschieden.

Glänzend zeigt sich dabei Wolframs Verdienst, wie er alle Bestrebungen und Wünsche seiner Zeit theilend, sie vertieft und ihnen allgemein menschlichen Werth verleiht. Er verwendet die neumodischen Wörter und Ausdrücke der Ritterkreise, die er und seine Zuhörer zu hören liebten und findet sie so desto geneigter zu der Einkehr in sich selbst aus eigenem Antrieb, wie er sie wünscht. Er geht rücksichtslos unmittelbar auf sein Ziel zu und während er Parzival den Gral gewinnen lässt, erreicht er selber sein Ziel, die letzten Wahrheiten, die man nicht wissen kann, wenigstens im Bilde zu begreifen und auszusprechen. Die ganze Welt muss ihm hierzu helfen und sie hilft ihm dazu, zum Lohne für seine Liebe und die innige, kindliche Hingabe an Leben und Natur.

Er steht am Ende einer langen Entwicklung, er hat die Einflüsse der Vorgänger ganz und voll auf sich wirken lassen und doch ist es, als ob er ihrer ganz hätte entbehren können; so sehr übertrifft er sie in ihren eigentümlichsten Vorzügen.

Am meisten hat sein unmittelbarer Vorgänger Hartmann auf ihn gewirkt und manche Linie, die Hartmann zog, hat Wolfram nur verlängert und in glücklicher Rundung auslaufen lassen. Aber durchaus nicht dieser allein, eben so sehr wirkten die Vorgänger Hartmanns auch unmittelbar auf

ihn, ausser den Dichtern der erzählenden Gattung, die Sprachkunst des Minnesangs und die allegorische Neigung der kirchlichen Dichter und Prediger. Ueber ihrer aller beste Kraft und Kunst verfügt er und bringt eine Leistung zu Stande, an die, wegen des starken persönlichen Beisatzes darin, kein Nachfolger mehr mit Glück anknüpfen kann.

Auch die Tendenz seines Gedichtes ist durchaus nur die Erfüllung des von den gesammten Vorgängern, den geistlichen, von Otfrid an, und den weltlichen, Erstrebten — Volkstümlichkeit und Unmittelbarkeit. Es handelt sich dabei um ein Beiseiteschieben des damaligen kirchlichen Christentums, ganz in der Weise wie Walther die 'Augen des Herzens', die ein Heiligtum der kirchlichen Mystik darstellen und sich bis auf Otfrid zurückverfolgen lassen,[1] ausser auf den unsichtbaren Schöpfer auch nach der abwesenden Geliebten blicken zu lassen wagt. Diese Gegnerschaft erklärt die Stärke des allegorischen Elementes, das nur, wenn man diese Dichtungen, verkehrter Weise, unmittelbar gegen das alte Epos und die Griechen und Römer hält, unnatürlich erscheinen kann.

---

[1] O. 3, 21, 36 '(thaz wir nan) mit thes herzen ougen muazin iemer scowon'; N. Ps. 18. Hattem. 2, 71ᵃ Oûgen lieht tuônde; wanda iz (truhtenes kebot) liehtet diên oûgon des herzen'; hierzu führt E. Henrici, die Quellen zu Notkers Psalmen QF. XXIX, 62 aus Cassiodor an 'oculos autem cordis hic debemus advertere, qui in mortem obdormiunt quando fidei lumine sepulto carnali delectatione clauduntur'; Diem. 60, 19 'diu inneren ougen' ferner 60, 1; 82, 26 'diu labet uns des herzen ougen'; Fdgr. 2, 39, 2 'mit deme herzen er ze gote sach, vil inneclîch er sprach'; Glaube 55 'ze gote solt ir hoffen und iemer habin offen ûheres herzen ougen'; Physiolog. Massm. 321 'der di alten sunte an im habet und diu ougen sînes herzen betunkelelt sint'; 323 'gerîsit unsih daz wir diu ougen unseres herzen ze gote kêren'; Mar. 180, 14 'doch erfurhte ichz sô sêre daz ich die rede abkêre und wende des herzen ougen joh mîn ahte von den tougen'; Walth. 99, 22 'sint ir mînes herzen ougen bî daz ich ân ougen sihe sie?' und 27 'Welt ir nu wizzen waz diu ougen sîn, dâ mite ich sihe dur elliu lant? ez sint die gedanke des herzen mîn; dâ mite sihe ich dur mûre und ouch dur want.' Wolfr. Lieder 5, 18 'ich ger (mir wart ouch nie diu gir verhabet) mîn ougen swingen dar, wie bin ich sus iuwelnslaht? si siht mîn herze in vinster naht'.

ZWEITER ABSCHNITT.

WORTUNTERSCHIEDE.

Es gilt hier die genaue Bedeutung der einzelnen Wörter, die Wolfram verwendet, zu ermitteln und festzustellen, worin sie von ihrer heutigen Bedeutung abweichen und wie sie sich von einander unterscheiden. Es ist dabei nicht Zufall und Willkür, wenn das Interesse sich hauptsächlich den Wörtern zuwendet, welche im vorigen Abschnitt in bildlicher Umkleidung die Hauptrolle spielten, sondern beides ist die Folge von deren vorzüglicher Wichtigkeit. Diese Wörter sind es nämlich, welche am längsten zum Ausdruck der Seelenzustände und Seelenregungen verwendet worden waren und für die darum der sinnliche Anhalt am meisten verschwunden war. Daher findet der Dichter einerseits bei ihnen Gelegenheit und Anlass, das Auge anderweitig zu beschäftigen, und einen Körper für die vergeistigten zu suchen, andrerseits können wir das rechte Wort zu ihrer Wiedergabe nur durch die Vorstellung und das Erfassen der ganzen Situation, in der sie gebraucht werden, finden. Vielfach blieben wir über solche Wörter in Ungewissheit, böte uns nicht der sonstige Gebrauch im Mhd., ferner das Ahd. und die übrigen älteren Dialecte willkommene Hülfe.

Sahen wir schon im vorigen Abschnitt Wolfram vielfach getragen von einer reichen Ueberlieferung, so ist die Abhängigkeit des Einzelnen von der Ueberlieferung in dem

Gebrauch der einzelnen Wörter eine noch ungleich grössere. Auf den Reiz der Auffindung persönlicher Eigentümlichkeiten muss daher hier im Ganzen (vgl. indessen S. 45 Anm.) verzichtet werden, es gilt vielmehr das für Wolfram Erkannte zunächst für alle Zeitgenossen, für die nicht Anderes erwiesen ist oder wird; die Beschränkung auf Eine Quelle führt zu der zunächst so nötigen Schärfe der Bestimmung.

§ 8.

FREUDE.

Das Wort 'Freude' ahd. 'frawida, frowida', das bei Wolfram und noch heute einen so hohen Klang hat, ist der Form nach eine der sich nach und nach mindernden Abstractbildungen auf -ida, die sich meist sowol von Adjectiven wie von schwachen Verben ableiten lassen. (Gr. Gr. 2, 242 f.).

Das Adj. 'frower, frawer' wird ausser mit 'lætus, festus' auch mit 'alacer' glossiert, was mit der Bedeutung des altn. 'frár' 'geschwind, hurtig' übereinstimmt. Das altn. Wort hat nur diese Bedeutung und, da sie einen Körperzustand bezeichnet, werden wir in ihr die ältere Verwendung des Wortes sehen dürfen. Die Vergleichungen des einzelnen Wortes mit einzelnen Wörtern fremder Sprachen (Curtius Grundz. Nr. 379; Fick III, 190) müssen sämmtlich dahin gestellt bleiben, bis über Zusammengehörigkeit oder Trennung vieler der Bedeutung und Form nach sich berührender deutscher Wörter entschieden ist.

Bei Wolfram lassen sich vier verschiedene Bedeutungen des Wortes beobachten.

1) Auch er verwendet 'vrô', der Bedeutung 'alacer' ähnlich, in der Weise wie wir jetzt 'munter' gebrauchen, bei der Erkundigung nach dem Befinden. 649, 20 'nu sage mir, ist Gâwân vrô?' Ebenso heisst es MSF. 178, 3 'vert er wol und ist er frô, ich leb iemer deste baz'; 177, 14 'vrouwe, ich sach in, er ist frô, sîn herze stât, ob irz gebietent, iemer hô'. Alex. 6070 'gehabe dich wol und wis frô'. Kchr. 4519 wird gesagt 'si bat den gast vrô sîn', (ähnlich 4531), während Fdgr. 2, 208, 14 in der gleichen Lage 'munter' verwendet

wird 'er hiez in wesen muntir'. Was in diesem Falle unter 'frô' verstanden wird, führt Kchr. 4774 aus 'si bat die vursten alle besundir daz si vrô wæren mit scônen gebæren mit lachinden ougen'. So steht es mit 'fier' zusammen MSF. 122, 14 'doch ist vil lûter vor valsche ir der lîp, smal, wol ze mâze, *vil fier unde frô*' und selbst von einem Pferde Er. 1432 'sîn houpt truoc ez ze rehte hô: ez was senfte unde vrô, mit langen sîten'.

So heisst denn 'mit freuden ezzen' 'mit gutem Appetit' essen, 581, 25 'er riht sich ûf unde saz, mit guoten freuden er az'; 762, 12 'anderhalp mit freuden az ritter, Clinschores diet', ferner 273, 27; ebenso 'frôlich' En. 111, 9 'Do si wâren gesezzen unde solden ezzen frôlîch als si tâten'; Diem. 169, 24 'nu trinch vrolîchen'; O. II, 9, 14 'drenkent frawalîcho' 'erquicklich' und O. II, 9, 6 'thaz frowon lidi thine fon themo heilegen wîne' 'erquickt werden'.

Von der Stimmung nach dem Essen Fdrg. II, 37, 41 'wirde ich des wînes vrô, daz ich gewalte mîner worte' und 38, 41 'Isaac wart vil vrô' vgl. auch O. II, 6, 23 'er (Adam) was des apfules frou ioh uns zi leide er nan kou' und En. 139, 37.

So ist auch 'mit freuden enphân' (P. 102, 21; 305, 16) 'mit freundlichem, munterem Lachen begrüssen', wie es Gregor. 3220 beschrieben wird 'der mit lachenden siten, mit gelphen ougen gienge und liebe friunt emphienge' vgl. Tit. 5, 1 und O. II, 15, 14 'mit ougen bliden er sie intfiang'. Dasselbe meint 'mit freude siten' 'mit der Fröhlichkeit Gebärden' P. 756, 20; 793, 29.

2) Es werden andere Weisen, wie man 'lebelîche gebâret' (99, 17) kurz mit 'vrô' und 'freude' bezeichnet, nämlich das Geben und Mitmachen von Festen, Spielen, Tänzen, aller Art geselliger Vergnügungen. So von dem Festgeber 655, 3 'Gâwân was zallen zîten vrô: eins morgens fuogtez sich alsô daz ûf dem rîchen palas manec rîter unde frouwe was' genau wie Kchr. 4582 'Einis tages gevuogtez sich sô daz der kunic wart vil vrô: Rômære heten grôze ritterschaft' vgl. Walth. 124, 21 'swar ich zer werlte kêre, da ist nieman vrô: tanzen, singen daz zergât mit sorgen gar'. So sind denn 'vreuden',

was 227, 15 'vrœlîchiu werc' heisst; 242, 4 'freuden schal, buhurt oder tanz'; 820, 17 'freude und kurzwîle'; 222, 14 'freude unde schal'; 119, 15 Gesang; dieses letztere 'vrôsank' (MSD. xxx, 60) ist 'freude' auch in der Wendung 'vroude unde lop' Kchr. 7975; 13649; 13829 Rol. 307, 9; Eilh. 932 'da wart geholt Tristant mit vroudin und mit gesange', Alex. 4232 'ze froweden und ze nîtspile' zu 'Festspielen und zum ernsten Gefecht'; En. 1287 'mit frouden und mit spile'; Er. 8062 'da was inne freuden vil tanz und aller slahte spil'; Iw. 4804 'unde machten im do vreude und aller slahte spil'; Er. 198 'ze sîner vreude' 'zu seinem Feste, seiner Lustbarkeit'. Dies sind die 'freuden' aus denen Parzival (733, 20) flieht.

3) An 'vrô' 'munter' vom guten Befinden schliesst sich aber auch 'freude' 'Wohlergehen' an. 782, 29 'dû hâst der sêle ruowe erstriten und des lîbes freud in sorge erbiten'; 112, 13 'sîns vater freude und des nôt, beidiu sîn leben und sîn tôt, des habt ir wol ein teil vernomn' ebenso 757, 9 'beidiu in freude und in nôt'; 530, 17 'ich emphâhe es vreude ode nôt'; Wh. 37, 24 'der wol freude unde nôt enphüeret unde sendet' ferner 624, 7 'durch die er lîden wolte beidiu freude unde nôt'; 224, 7 'wan ez muoz sîn daz er nu lîdet hôhen pîn, etswenn ouch freud und êre'; 742, 22 'freude, sælde und êre'; 334, 27 'wan swer durch wîp hât arbeit, daz gît im freud, etzwenne ouch leit an dem orte fürbaz wigt' verglichen mit 128, 1 'daz gît gelücke und hôhen muot'; ferner 102, 23 'alsus vert diu mennischeit, hiute freude, morgen leit'; 463, 20 '(Eva) diu gap uns an daz ungemach dazs ir schepfære überhôrte unt unser freude stôrte' 'unser Glück'; ebenso Alex. 1418 'sô gelôbe ich daz mir geschie dane vorder niemer mêre frowede, gût noch êre' vgl. 5076; MF. 109, 9 'in mîner besten fröide ich saz und dâhte wie ich den sumer wolte leben' 'in bestem Befinden, in bester Stimmung', was zu dem folgenden überführt.

4) Diese Lebhaftigkeit wurde denn vom Herzen ausgesagt (z. B. O. v, 11, 28; Alex. 5625; Rol. 129, 6; MSF. 7, 25; 147, 20; En. 228; 1761) in der aus dem alten Epos bekannten, überhaupt volkstümlichen Weise (vgl. O. III, 18,

[illegible] thes frewita hugu sînan, thes blidt er herza sinaz, so [illegible] P. 797, 19 'des herze was der mære vrô') und diese Verwendung leitete zu der Bedeutung 'vrômüete' (Kchr. 5746. O. v. 23, 182) über. So 94, 27; 286, 15; 306, 8; 624, 23; 645, 7 'si weinde sêre und was doch vrô'. So steht [illegible] 4, 2 von der ein angenehmes Erlebniss begleitenden [illegible]stimmung 'nu hœrt dirre âventiure site; diu lât ouch [illegible] beide von liebe und von leide: fröud und angest vert [illegible]: ebenso Wh. 259, 26; 281, 4.

Es ist dann 'Freudigkeit' und schliesst öfters die Hoffnung mit ein, wie MSF. 108, 16 zeigt 'der winter kan niht [illegible] sîn wan swære und âne mâze lanc. mir wære liep, [illegible] zergân. *waz ich vröid ûf den sumer hân!* dar stuont [illegible] hôher mir der muot'. Darum steht es oft mit 'hôher [illegible] gepaart 'Wh. 51, 2 'freude unde hôher muot, ir beide [illegible] mir ze tal' (vgl. Wh. 155, 4. P. 503, 1; 769, 13) und [illegible] trôst 315, 28 'âne freud und âne trôst'; Wh. 172, 5 'mir [illegible] freud und trôst erstorben'. Diese Freudigkeit verlangt [illegible] in seinem 'sît daz nieman âne fröide touc' (99, 13), [illegible] Freudigkeit die Mutter aller Tugenden ist' (Bruder [illegible], Götz v. Berlichingen Act. I.), sie ist es, die Wolfram [illegible] vorstellt, als grünenden Baum, als Herrin des Men[illegible] streitbare Gegnerin der Sorge. Es ist der ganze [illegible], die ganze Lebenslust damit gemeint, die 742, 25 [illegible] freud' genannt wird: 'swer dô den prîs gewinnet, op [illegible] minnet, wertlîch freud er hât verlorn und immer [illegible] erkorn'.

§ 9.

LIEBE.

[illegible]ude' bedeutet dieses Wort bei Wolfram in den [illegible] *von liebe, durch liebe, vor liebe* weinen, er[illegible] (286, 18; 429, 16; 661, 27; 672, 16; 784, [illegible]; 242, 12); es steht in ihnen im Gegensatz [illegible] gewöhnlichen Ursache, die Thränen, Schreck [illegible] 'niht vor leide' erscheint auch wirklich da[illegible] lac frou Jeschûte al weinde bî ir trûte, vor [illegible] vor leide niht' (vgl. Er. 5282 'vor leide weinen');

ähnlich auch Wh. 243, 29 'er nams durch liebe kleine war' 'über der Freude des Wiedersehens'. Dagegen Eilh. 7432: '*von vroudin* si do weinete' ebd. 1310; Hahn Ged. 134, 29; Kchr. 10351; Erec 9729; Iw. 4265; doch stimmen in der Wendung 'vor liebe weinen' mit Wolfram überein Diem. 248, 23; Kchr. 50590; Fdgr. 2, 161, 14; 137, 30; MF. 125, 37; Kûdr. 155, 2, ferner MF. 126, 5 'daz mîn lîp von fröide erschrac und enweiz vor liebe joch waz ich vor ir sprechen mac'; 164, 25 'dô was ab ich sô vrô der stunde daz ich vor liebe niht ensprach'; 126, 14 'sô frewet si sô mich, daz ich dan vor liebe muoz zergên'; ferner Kchr. 15978; Diem. 302, 14; MF. 101, 26; Roth. 1351 und 4774; Er. 4910; Gregor. 2905. Die Bedeutung 'Freude' scheint also mit den übrigen so vermittelt werden zu müssen, dass sie von der einer angenehmen Erregung ausgegangen ist.

2) 'Sinnenreiz, Lust, Aufregung' heisst es 407, 5 'ich wæn, er ruort irz hüffelîn. des wart gemêret sîn pîn. von der liebe al sölhe nôt gewan beidiu magt und ouch der man, daz dâ nâch was ein dinc geschehen, hetenz übel ougen niht ersehen' ebenso Fdgr. 2, 49, 32 'ich weiz sô michel geluste ime kômen unter sîne bruste. daz er vore minnen aller begunde prinnen. *Diu liebe in genôte* daz er si inzuhte' vgl. MF. 161, 31 und 12, 20; Walth. 92, 1; so ist das Wort denn MF. 35, 5 selbst stärker als 'wunne'. 'ich hân frowen vil verlân, dâ ich niht herzeliebe vinden kunde; swaz ich fröiden ie gewan, daz ist wider dise liebe ein krankiu wunne' das ist gegen dieses Entzücken ein schwacher Genuss.

3) Gewöhnlich aber bezeichnet es eine 'getriulîche ger' (29, 6 'aldâ wart under in beiden ein vil getriulîchiu ger, si sach dar und er sach her' von den 'lieblîchen blicken' wie 638, 25 'alsus mit *freudehafter ger* die rîter dar die frouwen her dicke an einander blicten') d. h. ein wechselseitiges Verlangen, eine Neigung, die zu einem Pflichtverhältniss noch hinzukommt. So im ehelichen Verhältniss 140, 19 (ebenso Gregor. 2082 'wan si wârn berâten mit liebe in grôzen triuwen'; Er. 3141; Iw. 2431); im verwandtschaftlichen 765, 22 (so Nib. 519, 1). Bei 'gesellekeit' Tit. 29, 3; P. 12, 6; 78, 23; 'friwentlîch liebe' 409, 21 (vgl. Nib. 1174, 2); zwischen

Obilot und Gawan 352, 26; unter Gespielen Wh. 284, 14 vgl. Tit. 77, 1 und 4 'ich bin dir *holt*, getriwer friunt: nu sprich, ist daz minne? ez brinnent elliu wazzer, ê diu *liebe* mînhalp verderbe'; von Vater und Sohn Wh. 347, 30 'ietweder ist liebehalp mîn sûn'. 'lieplîchiu liebe' Tit. 110, 4; 85, 4. Diese 'liebe' tritt auch zur 'minne' noch hinzu 291, 15; 365, 1.

Das Verhältniss dieser Bedeutungen zu den übrigen desselben Stammes behandelt Anhang I.

§ 10.

JÂMER.

'Jâmer' bezeichnet den lähmenden Trennungsschmerz bei Tod und Abschied.

So steht es von der Landestrauer P. 112, 3 'in Gahmuretes lande man jâmer dô bekante'; von der Klage Schoettens beim Abschied Gahmurets 10, 12 'da ne wart jâmer niht vermiten, do er für sîne muoter gienc und si in sô vaste zuo ir vienc. 'fil li roy Gandîn, wilt du niht langer bî mir sîn?" Er äussert sich in Thränen 193, 15 'der magede jâmer was sô grôz, vil zäher von ir ougen vlôz ûf den jungen Parzivâl' vgl. 191, 28; 319, 16 'herzen jâmer ougen saf gap maneger werden frouwen, die man weinde muose schouwen' ferner Wh. 251, 6; 445, 4; P. 672, 16 und 19 'freude unde jâmer . . , lachen unde weinen'. Auch bei Männern, denen sonst 'manheit' (vgl. 93, 2 f. und 525, 6) das Weinen verbietet, 330, 21 'mîn sol grôz jâmer alsô pflegn: daz herze geb den ougen regen, sît ich ûf Munsalvæsche liez, ohteiz wie manege clâre magt!'; 91, 13 'daz mære wart do jæmerlîch, von wazzer wurden d'ougen rîch dem werden Spânôle'; früher oft z. B. Rol. 212, 22 'alsô Ruolant ersach der kristen grôz ungemach, er muose vor jâmer weinen'. So heissen denn die Thränen 113, 28 'der herzen jâmers tou' (ähnlich 318, 6) und verweinte Augen 457, 24 'jâmerc'.

Ferner äussert sich dieser Schmerz in Seufzern 437, 26 'grôz jâmer was ir sundertrût; die het ir hôhen muot gelegt, von me herzen siufzens vil erwegt'; 383, 6 'waz mohte

[illegible]te do er diu wâfen sach, wande [illegible] vgl. 781, 29; in abgerissenen Tönen, [illegible] rehtem jâmer schrei: ir was diu wâre [illegible] 692,6 'nâch herzen jâmers dône si [illegible] phärde spranc'; es wird dieser Ton von [illegible] beschrieben 'sich teilte do besunder von [illegible] rehte enzwei ir stimme hôhe unde nidere'. [illegible] langgezogene Einathmen des Stöhnenden, das [illegible] von einer lautlosen Pause oder dumpfem Röcheln [illegible] wird, bezieht sich der Ausdruck 'jâmers ruoder' [illegible] zugen jâmers ruoder in ir herzen wol ein fuoder [illegible]enlichen riuwe'.

Die ausführliche Beschreibung zu den Ausdrücken 136, [illegible] munt dô jæmerlîchen sprach'; 92, 11 'mit jâmer sprach disiu wort' geben also Stellen wie Gregor. 3333 'mit [illegible]egen trahen er do sprach'; Er. 5345 'ir herzen sûft daz wort zerbrach, daz si vil *kûme* gesprach' Gregor. 2382 'vil kûme geantwurt si im dô, wand ir der sûft die sprâche brach. mit halben worten si sprach'. Auch die Schwäche und Unvermögen liegt nämlich wie in 'kûme', in 'jæmerlîch' ausgedrückt, wie Wh. 405, 30 'sîn herze muose jâmer hân, Bî dem jâmer was doch ellen' ferner P. 179, 30 beweisen (vgl. auch MF. 136, 17 'ich hân sô vil gesprochen und gesungen daz ich bin müede und heiz von mîner klage').

'Vor jâmer' rauft sich Sigune die Haare aus (138, 17); geht Liassen die Schönheit verloren (189, 28). Blutbrechen vor Weh und Blutweinen kommt bei Wolfram nicht vor wie in den Nibelungen 951, 2; 1009, 2, aber Sterben P. 128, 21, das in den Nibelungen 2260, 4 für unmöglich gilt.

Wehmut wird 562, 16 mit 'mich gezimt jâmers'; 492, 16 mit 'mir tuot jâmer wol'; 616, 22 mit 'niwes jâmers gern' (vgl. auch 437, 26) ausgedrückt, womit 729, 18 'mich lustet weinens' zu vergleichen ist; 'leidlusti' O. I, 20, 18; V, 7, 34; V, 7, 21; MF. 166, 20.

Verwandtschaft und Herkunft des Wortes ist noch nicht aufgeklärt; die älteren Dialecte geben keine neuen Aufschlüsse über Bildung und Bedeutung. Das a wird nicht ursprünglich

zu dem Suffixe gehören, so dass als älteste Form jâmr- anzusetzen wäre.

Die Vergleichung mit got. iumjô hat lautlich und in der Bedeutung keinen Anhalt; âm- liegt an. vór in dem zweifelhaften 'ámr' 'schwarz, ekelhaft'; am- in 'amja' heulen und in 'ama' 'belästigen'. Die Vergleichung des lateinischen 'amarus' bitter stützt sich nur auf die Formen mit vokalischem Anlaut; über Wackernagels Heranziehung des griech. ζημία 'Schaden, Strafe', der sich Heyne DW. 4², 2351 mit Recht als der wahrscheinlichsten Annahme anschliesst, uud wozu nach Curtius Grundz. 551 als weitere Verwandten noch ζητρός Henker, ζητρεῖον Zuchthaus kämen, kann nicht mit Sicherheit geurteilt werden, ehe über die näheren germanischen Verwandten etwas feststeht.

§ 11.

RIUWE.

'Riuwe' bezeichnet die Teilnahmlosigkeit an der Gegenwart, die dadurch hervorgerufen wird, dass man von einem schmerzlichen Gedanken erfüllt ist.

Sie wird hervorgerufen durch einen Todesfall 310, 27 "nu verkiuse ich' sprach si 'daz ir mich mit riwen liezt: die het ir mir gegebn, dô ir rois Ithêr nâmt sîn lebn"; Wh. 412, 9 'sînes tôdes riwic sîn'; ferner P. 128, 17; 252, 12; 499, 11; 608, 21; Wh. 180, 20; 64, 27 'der jâmer ist mir gebende mit kraft alselhe riuwe diu zaller zît ist niuwe'. Durch Abschied ('scheidens riuwe' Lied. 6, 29) so 249, 2; 431, 3; 795, 6; 820, 24, auch Kchr. 1570.

Durch Abwesenheit der Geliebten ('senlîchiu riuwe' Iw. 1604) 90, 17 'nein ich muoz bî riwen sîn: ich sen mich nâch der künegîn' so 541, 5; 531, 22; 547, 27 'nâch minne riuwe'; 622, 26; Tit. 111, 2.

Durch ein Versäumniss das man selber begangen hat 488, 9; 256, 3 vgl. 487, 17; 488, 13.

Durch Sünde überhaupt; es steht dann im kirchlichen Sinne (s. Raumer, Einwirkung des Christenthums S. 392 f.) 448, 25 'welt ir im riwe künden, er scheidet iuch von sünden

ferner 404, 13; Wh. 38, 20; gleich 'afterriuwe' auch Wh. 462, 8 und 308, 24.

Sie äussert sich in Entsagung. Herzeloyde, die (114, 14) 'riwe' hat, flieht die Welt, Willehalm nennt seine Entsagung und ihre Veranlassung 'mîn riuwe' (144, 29). Die äussere Erscheinung, der 'riwebære site' (526, 2) ist Erbleichen (O. v, 6, 37), Auflehnen des Hauptes auf die Hand (Gregor. 287), Abzehrung (Gregor. 3675; Er. 6233) rothe Augen (Gregor. 2136); man 'kleidet riweclîchen' in Schwarz (Er. 9857).

Allgemein, ohne bestimmten Bezug, bedeutet das Wort also 'entsagende Schwermut', so 639, 20 von Tanzenden 'gein der riwe kômen si ze wer', 'halfen sich vor Schwermut, vertrieben die Schwermut'; 782, 22 'dîn riwe muoz verderben', Wh. 15, 15 'freuden schilt für riuwe'; 530, 13 'sô müezt ir von den blîden[1] kêren gein der riuwe'; 465, 1 'von Adâmes künne huop sich riwe und wünne' (vgl. En. 107, 29 'und liez in gesehen allez daz im solde geschehen rouwe unde wunne'; MF. 84, 30.)

Ueber nähere und weitere Verwandtschaft steht bei diesem Worte noch weniger fest, als beim vorigen.

§ 12.

KUMBER.

Dies Wort bezeichnet die Lage, in der man 'râtes', der Beihülfe eines Anderen bedarf.

So steht es oft von der Bedrängniss in der Schlacht (strîtes überlast' Wh. 391, 28), Wh. 383, 27 'die von Gampfassâsche sint in kumber mit der merren kraft von Heim-

---

[1] Nur an dieser Stelle gebraucht Wolfram 'blîde'; 'blîtschaft' ist aber Heinrichs von Veldeke Schlagwort für Walthers und Wolframs 'freude' (in den Liedern 9mal; E. Schmidt, Reinmar von Hagenau QF. 4, 103), ferner 'leben mit den blîden' 61, 14; 'gevolgen den unblîden' 60, 6; 'blîde' auch 66, 2; der Gegensatz zu 'blîtschaft' ist 'riuwe' 56, 13; 60, 13; 68, 11, wie bei Wolfram. Möglich also, dass eine Erinnerung an Veldeke Wolfram das ihm sonst ungewohnte Wort zugeführt hat. Auch Konrad von Würzburg hat das Wort im Trojanerkrieg nur einmal (28293).

rîches geselleschaft'; Wh. 363, 23; Wh. 367, 28 'des küneges kumber' 'des Königs gefährliche Lage'; ferner Wh. 20, 2; 435, 22; Wh. 348, 13 'in strîte kumber': von Belagerung P. 228, 30; von sonstiger Lebensgefahr 557, 25; 569, 25; von Noah Wh. 178, 15; ferner P. 104, 19; Wh. 3, 17.

Vom Fegfeuer Wh. 219, 13 'diu helle ist sûr unde heiz, manegen kumber ich dâ weiz; 380, 20 'wie mich dîn tôt erbarmet, swie doch niemer erwarmet dîn sêle in hellefiure! sölh kumber ist dir tiure' und 39, 26 'sô nim den trôst ze dir, swaz der getouften hie bestê, daz der dinc vor dir ergê âne urteillîchen kumber'.

Schlechtergehen in Gefangenschaft Wh. 414, 25 'in einer sentîne, dâ si gevangen lâgen und grôzes kumbers pflâgen'. P. 617, 15 'swaz er werder diet gesiht, dien læt er âne kumber niht' sondern (784, 19) 'teilte in sînen vâr mit gevancnisse'.

Von Verlegenheit, Schlechtergehen wegen Mangels an Geld und Lebensmitteln 170, 24 'lât iwern willen des bewart, iuch sol erbarmen nôtec her: gein des kumber sît ze wer mit milte und mit güete'; 651, 24 'won im ander kumber bî, ez sî pfantlôse oder kleit, des sol er alles sîn bereit'; Wh. 195, 16 'swem sîn kumber daz geriet, daz er sich halden wolde an in, von rîchem solde si der jude werte ieslîchen swes er gerte'; P. 373, 6 'kumber klagen' von Obilot, die in Verlegenheit ist um ein Geschenk für ihren Ritter vgl. 190, 7; 452, 27 'mit vaste er grôzen kumber leit'; Wh. 135, 6 'swaz wâges ûf der erde lebt, daz wil ich mîden: wand ich muoz kumber lîden (Entbehrung) unz ich hân bezzern trôst erkorn' vgl. P. 487, 21; 256, 17; Wh. 247, 15.

Von der niedrigen Stellung Rennewarts, des Küchenjungen 300, 11 'ich enlougens durch sîn kumber niht, mîn herze sîn ze kinde giht' wie Er. 6035 'und krônde mich diu werlt al ze frouwen über elliu wîp, sô hât doch got den mînen lîp so unsælic getân *daz ich kumber muoz hân* al die wîle unde ich lebe' 'dass es mir schlecht gehen muss' vgl. besonders Walth. 43, 1.

Von Parzivals Bewusstlosigkeit 802, 4, von des Anfortas körperlichem Leiden 483, 23; 477, 24; 484, 25;

488, 17, wie Gregor. 3609 'swen sô dâ beruorte sîn wort ode sîn gewant, der wart dâ zestunt von sînem kumber gesunt'; von Liebesleiden 532, 14 'sît ir zwêne (Cupido und Amor) ob minnen hêr, unt Vênus mit der vackeln heiz, umb solhen kumber ich niht weiz'. Die Uebertragung auf 'daz herze' hilft das Wort seiner sinnlichen Bedeutung entkleiden 606, 28 'nâch der mîn herze kumber klagt' 'nach der ich Not leide' vgl. 514, 29; dann häufig für 'minnen kumber' (588, 6 vgl. auch 619, 12); 608, 4; 634, 11; 591, 26; 543, 16; 'kumber klagen' ausser 606, 28 noch 636, 8 (vgl. E. Schmidt QF. 4, 102).

Auch vom Ehrgeiz, der keine Ruhe lässt und Befriedigung verlangt 176, 30 'bî sîme herzen kumber lac'; 467, 21 'waz ir kumbers unde sünden hât'; von quälender Beleidigung 171, 29 'leit diu herzen kumber wesn'; scheinbar in der nhd. Bedeutung 93, 5 'sîn kumber leider was ze grôz: ein güsse im von den ougen vlôz'; es ist aber nicht von der Betrübniss gesagt, sondern vielmehr gemeint: seine Bedrängniss durch die drei (auf ihn einstürmenden) Todesnachrichten war so gross, dass er die geforderte Männlichkeit nicht beweisen konnte und weinen musste.

Auch von der Niederlage, milder für 'laster' 468, 29 'kumber oder prîs' vgl. Wh. 319, 27 'prîs und ungemach'.

Am nächsten dem heutigen 'Kummer' kommen Ausdrücke in denen es zusammenfassend von all den aufgezählten einzelnen hülfsbedürftigen Lagen steht wie 442, 9 'nu helfe dir des hant dem aller kumber ist bekant'; 568, 4 'swer in sînem kumber grôz helfe an in versuochen kan' ferner Wh. 3, 17; aber gerade zu dieser zusammenfassenden Bedeutung erscheint 'rât' als Gegensatz 514, 15 'des hant dez mer gesalzen hât, der geb iu für kumber rât' 'Abhülfe da wo man sonst alle Hülfe vergebens sucht' (vgl. Wh. 211, 22; P. 251, 23).

Es hat das Wort also die Bedeutungen des mhd. 'unrât', des altn. úfæra, des grch. *ἀπορία,* dessen sinnliche Grundbedeutung die Vorstellung eines 'ungevertes', 'verworrenen pfades' ist; als positives Wort mag ihm 'letze' nahe kommen (P. 316, 28).

Es ist also die landläufige Herleitung von franz. comble, lat. cumulus mit Hildebrand (DW. v, 2600) zu verwerfen und die Anknüpfung an 'kummer' 'Schutt' (man vgl. lat. moles) und 'kummer' 'Beschlagnahme' (Gütersperre) anzunehmen. Die Grundbedeutung eines Verbums, das als Stammwort gelten sollte, müsste der von 'werren' nahe kommen.

§ 13.

DIE ÜBRIGEN WÖRTER.

Hôchgemüete wird uns Tit. 36, 2 beschrieben 'dô sich ir brüstel dræten unde ir reit val hâr begunde brûnen, dô huop sich in ir herzen hôchgemüete: si begunde stolzen lôsen und tet daz doch mit wîplier güete' vgl. Wh. 296, 4 'sîn muot begund im stolzen, gein prîse truoc er hôhen muot.' In der geistlichen Litteratur war dieses Wort schon in ungünstigem Sinne, wie unser 'Hochmut' gebraucht worden, Glaube 2552 'Got eine der ist gût, er verdruckit allen hômût, al ubirmût er nideret.'

Wünne ist bei Wolfram nicht eben häufig; es hat fast die gleiche Bedeutung wie unser 'Wonne', nur dass die Bedeutung 'Genuss' wol noch schärfer hervortrat (Fdgr. 2, 16, 26 'er ist der wunne sô sat daz er ezzen ne mach') 117, 13. 'der werlde wunne'; MSD. xci, 190 'ih bin sculdig in werltwunne und in aller slahte unrehter vroude' wie 'woroltlust' O. i, 18, 41. P. 213, 15; 465, 2; 484, 20; 706, 16; 753, 27; Tit. 17, 2; Wh. 1, 15; 8, 22; 94, 18. 'wünneclîch' 'genussreich, köstlich, prächtig' 122, 12; 136, 4; 234, 17; 248, 2; 645, 24; 702, 16; 794, 2; 796, 13.

Senfte Wh. 95, 10 'nâch senfte hœret ungemach' gleich 'gemach, ruowe' (782, 29 'der sêle ruowe'); das Fremdwort 'eise' 'Comfort' 167, 10 verächtlich, wie Wh. 323 und 326 zeigen, wo es Schlagwort der 'hârslihtære' ist.

Sorge ist bei Wolfram, wie bei Ulfilas, im Ahd., Ags. auch 'Betrübniss, Kummer', die Anwendung des Wortes noch nicht auf die Fälle beschränkt, wo ein Mann 'sînen künftegen ungewin siuftet'.

Es steht von dem Kummer über entrissene Verwandte

Wh. 164, 14 'ich muoz den wuocher der sorgen tragen nâch mîme künne' ebenso Wh. 171, 2; 172, 19; 8, 15; auch von sonstiger Sehnsucht 468, 3 'sît ir nâch iwer selbes wîbe sorgen pflihte gebt dem lîbe' vgl. 801, 14; Tit. 120, 4 'sendiu sorge'. Daher auch minniglich 516, 20 'daz ich michs wênec trôste daz si mich von sorgen lôste' ferner 548, 2; gleich 'untrôst' 'Verzweiflung' 318, 5 'Cundrî was selbe sorgens pfant. al weinde si di hende want'; vgl. 680, 17 (das = 742, 28 'herzen riwe'); von bevorstehenden Gefahren 704, 21 'gein sînes kampfes sorgen'; 511, 10; 332, 30; 335, 30; 561, 16; 676, 30; gefahrvolle Lage 741, 30; 332, 30 steht es gleich 'grôz kumber' vgl. 661, 2.

Vielfach gleichbedeutend gebraucht werden die beiden *arbeit* und das Fremdwort *pîn*, das Hartmann, scheint es, verschmäht, wie die Mehrzahl der Dichter in des Minnesangs Frühling (E. Schmidt a. a. O. S. 104).

Beide stehen von den Beschwerden ('Strapazen') des dienenden Ritters 334, 27 'wan swer durch wîp hât arbeit'; 349, 4 'gedienn mit arbeit wîbe gruoz'; Wh. 369, 22 'Synagûn der manege pîne durch wîbe grüezen dolte'; P. 768, 10 'ich hân in manegen pînen bejagt mit ritterlîcher tât daz mîn nu genâde hât diu künegîn Secundille'; 8, 20 'manegen kumberlîchen pîn wir bêde dolten umbe liep' ferner 328, 30; Tit. 72, 2; Wh. 50, 14; MF. 61, 35 'swer durch minne pîne tuot'; 'Strapazen' heisst 'pîne' besonders deutlich 531, 5 wo es von Gawan gebraucht wird, der zu Fuss gehen, sein Pferd ziehen und Schild und Degen tragen muss; 318, 23 'al hab ich der reise pîn, ich wil doch hînte drûffe sîn' 'ist sie mir auch beschwerlich, werde ich auch todtmüde'; angestrengte Arbeit ist 'pîn' auch 205, 22 'daz gap den suochæren pîn' vgl. 'sich pînen' 731, 16 wie 'sich arbeiten' 371, 27 'alle Kräfte aufbieten'. Die beiden Wörter stehen auch fast gleichbedeutend an folgenden beiden Stellen: Wh. 68, 18 'mîn unschuldeclîch vergiht sol mir die sêle leiten ûz disen arbeiten aldâ si ruowe vindet' und 324, 2 'wir sulen ûz disen pînen dâ wir gemach vinden grôz'.

So auch beide Wörter von geistigen Beschwerden Wh. 139, 10 'mit zwîvels arbeiten', P. 349, 30 'doch lêrt in zwîvel

strengen pîn'; Wh. 315, 14 'schamendiu arbeit'; P. 172, 27 'schemeden pîn' und 343, 18 'zuhtbærer pîn'; vergl. Tit. 93, 4; P. 96, 11 und 787, 2 'von jâmer pîn'; 278, 28 'klagende arbeit'; 696, 8; 730, 1; (vgl. 811, 18; 810, 26).

349, 30 'strenger pîn'; 245, 3 'strengiu arbeit': 'scharpfer pîn' 108, 20; 326, 18; 420, 21; 531, 8.

Etwas allgemeiner steht 'pîn' von Schlägen 521, 1 'ich bin noch ledec vor solhem pîn' (walken, âlûnen, was 153, 15 'kumber', 17 'nôt' genannt wird); ebenso 271, 16 'helme und ir schilde heten pîn; die sach man gar verhouwen' und Wh. 266, 23; wie 'kumber' auch Wh. 329, 3 'ime pîne' im Gedränge (vgl. Wh. 238, 2); von einem Schmerzensausbruch 710, 22; von einer Niederlage 673, 24; 47, 22; vgl. 544, 14; 'hôher pîn' 98, 22; 224, 8; 435, 29; 473, 21; 528, 24.

Die Bedeutungen des Wortes führen darauf, dass es wie 'marter' das Gotfrid liebt (Trist. 7601; 7656; 9270; 18370), aus den Erzählungen von den Heiligen und dem Fegfeuer, von dem es sonst gebraucht wird ('pehhes pîna' MSD. vi, 22), Eingang gefunden hat. Stammte es aus dem Klosterleben oder dem kanonischen Recht, so wäre die eigentliche Bedeutung wol weniger verwischt worden.

Smerze ist noch sinnlich 'Wundenschmerz' Wh. 448, 24; 'sîn selbes wunden smerze' P. 580, 12; 482, 28; 483, 16; 'smerzlîch' 491, 11; Wh. 445, 18 'der kristenlîche smerze' von 'Jesu Wunden; P. 508, 29 'ougen süeze ân smerzen'. Verwundung des Herzens als Uebergang zu der verinnerlichten Bedeutung, unserem 'Schmerz' 477, 9 'Tschoysiânen tôt mich smerzen muoz enmitten ime herzen' (s. Anhang I).

Für *trûren* gilt das HZ. 7, 456,

für *schade* das in der Ztschr. f. vgl. Sprachforschung 1, 81 von J. Grimm Auseinandergesetzte.

Angest, leit, vreise. nôt, sêr, ungemach, ungenâde, unsemftekeit, wê bieten bei Wolfram nichts Bemerkenswerthes.

SCHLUSS.

Es braucht hier nicht auf die Ergebnisse für die Erklärung Wolframs und auf die sprachlichen und stilistischen

Beobachtungen, die im Vorhergehenden gemacht sind, hingewiesen zu werden. Eines aber, worum es sich bei alle diesem auch handelt, bedarf der Hervorhebung — und hiermit kehrt die Rede zu ihrem Anfang zurück — die sprachwissenschaftliche Bedeutung des Mittelhochdeutschen.

Es gilt deutlich zu machen, welch ein lebendiger Quell von ächter Sinnlichkeit, die durchaus nicht ungelenk ist und grob, sondern edel und wahrhaft künstlerisch, hier in unserer nächsten Nähe auf sprachwissenschaftliche Verwertung wartet.

Die Bedeutungsübergänge der Worte kehren in den Sprachen vielfach ähnlich wieder, aber wenn ihre Erklärung nicht ganz augenfällig ist, so begnügt man sich damit, die Wirklichkeit des betreffenden Uebergangs durch Heranziehung eines ähnlichen aus einer andern Sprache, namentlich dem Deutschen, zu beweisen, während man sich um das Verständniss desselben dann in der Regel nicht kümmert.

Viele dieser Bedeutungsübergänge finden sich nun, vielleicht alle, auch im Mittelhochdeutschen, namentlich im Verhältniss zu den übrigen germanischen Mundarten, hier aber sind sie mehr als anderswo für uns zu begreifen und aus dem Leben, aus dem die Sprache immer neue Bilder schöpft, zu verstehen.

Einen Versuch einer weitergehenden etymologischen Verwertung macht der zweite Anhang zu diesem Abschnitt, während der erste einer charakteristischen Eigentümlichkeit Wolframs weiter nachgeht.

ERSTER ANHANG.

EIN LIEBLINGSREIM WOLFRAMS UND DIE ERZÄHLUNG VON DEM ÜBELEN WEIBE.

Scherer ist darauf aufmerksam geworden (Stud. II, S. 61), dass in der mhd. Liederdichtung der jetzt so abgebrauchte Reim 'herze : smerze' nur selten sich findet, weitere Verfolgung der Beobachtung durch E. Schmidt (Reinmar von Hagenau QF. IV, S. 106) ergab die Erklärung, dass die § 13 auch für Wolfram erwiesene ganz sinnliche Bedeutung von 'smerze' die Ursache der Erscheinung ist; es lag eben eine starke Uebertreibung in dem Ausdruck, die leicht unwahr, geschmacklos, lächerlich erscheinen konnte, wie Wolfram (588, 1 f.) schon das beständige Reden von 'kumber' 'Bedrängniss, Rathlosigkeit' verdriesslich findet. Den heutigen Klang konnte der Reim übrigens auch wegen der Bedeutung des anderen Reimworts unmöglich damals haben, weil 'daz herze' noch nicht Vertreter des Gefühls im Gegensatz zum Kopfe (s. Hildebrand DW. 4[1], 1946) war, sondern auch der des 'sinnes' d. h. des Verstandes und aller Seelenthätigkeiten; es konnte also auch nicht der leise Vorwurf gegen die Weltordnung, der jetzt in diesem Reimpaar liegt, damals darin seinen Ausdruck finden. Man beruft sich nämlich für die Klage, dass in der Welt Zartgefühl und Schmerz sich immer verbinde, das zarte Herz Schuld sei an dem Schmerz, auf den Gleichklang der Worte in der Sprache, halbbewusst oder unbewusst, als einen Beweis.

Aber nur die Costüme wechseln auf der Weltbühne, die Schauspieler sind immer die gleichen. Das theilnehmende, empfindsame Herz nannte sich im dreizehnten Jahrhundert 'diu triuwe' und sein Gefährte, der Schmerz der Enttäuschung, der es so leicht überdrüssig wird, an der Welt thätigen Antheil zu nehmen, der Weltschmerz, er nannte sich 'diu riuwe'.

Den Gedanken, der die 'triuwe' für Schmerz und Leid verantwortlich macht oder den Schmerz als ein Zeichen des guten Herzens darstellt, spricht Wolfram ungemein häufig aus. So mit anderen Worten 338, 22 'sô het in got bereitet als guoter liute wünschen stêt, den ir triuwe zarbeite ergêt'; 103, 20 'owê owê und heiâ hei daz güete alsölhen kumber tregt und immer triwe jâmer regt'; 435, 16 'wîplîcher sorgen urhap ûz ir herzen blüete al niuwe unt doch durch alte triuwe' vgl. 249, 18; 555, 14. Gewöhnlich auch mit dem Reim 'triuwe: riuwe'; 477, 29 'pfligst du denne triuwe, so erbarmet dich sîn riuwe' vgl. 729, 23; 795, 4 'ir schiet nu jungest von mir sô : pflegt ir helflîcher triuwe, man siht iuch drumbe in riuwe'; 787, 9 'ich weiz wol, pflægt ir triuwe, so erbarmet iuch sîn riuwe'; 167, 29 'wîpheit vert mit triuwen, si kan friwendes kumber riuwen'; Wh. 144, 29 'erhœrent si mîn riuwe, si begênt an mir ir triuwe'. P. 431, 3 'durch herzenlîche triuwe huop sich dâ grôziu riuwe'; 820, 23 'des begunde ein trûren rüeren Parzivâln durch triuwe : diu rede in lêrte riuwe' 451, 6 'sît Herzeloyd diu junge in het ûf gerbet triuwe, sich huop sîns herzen riuwe'; 513, 1 'dô was mîn hêr Gâwan sô gezimiert ein man, daz er si lêrte riuwe: *wan* si heten triuwe'; 694, 13 'dô zugen jâmers ruoder in ir herzen wol ein fuoder der herzenlîchen riuwe: *wan* si pflac *herzen triuwe*'.

Wolfram hat aber seine Freude daran, die beiden zusammen auftreten zu lassen. Folgendes gibt den Beweis.

Die beiden Wörter reimen im Parzival 25 mal auf einander, ausserdem 'triuwen' und das Verbum 'riuwen' 4 mal, 'getriuwen' und 'riuwen' 3 mal und der Conjunctiv 'geriuwe' und 'triuwe' 1 mal, im Ganzen also 34 mal. Dazu kommen noch 10 Stellen in den übrigen Gedichten (den Nachweis der Stellen gibt San-Martes Reimverzeichniss). Die Zahl dieser

Reime ist aber eine hohe, einmal im Verhältniss zu anderen Reimpaaren Wolframs, zweitens im Verhältniss zu dem Vorkommen des Reimpaares bei anderen Dichtern.

1) Man kann gegen ersteres, dass die Zahl der Reime für Wolfram eine grosse sei, nicht anführen, dass z. B. auch 'man : dan' 55mal, 'kint : sint' noch öfter, 'empfienc : gienc' etwa ebenso oft auf einander reimen; denn bei diesen Reimen liegt nicht ein Zusammenhang zwischen Reim und Sinn nahe; sie beweisen nur, dass Wolfram die Abwechselung in den Reimen nicht absichtlich suchte. Der Zahl der Reime aber, die die Situation und der Sinn zusammenführt, wie 'her : wer'; 'nôt : tôt'; 'munt : kunt'; 'nôt : gebôt' (35mal) kommt die des Reimpaares 'triuwe : riuwe' ziemlich gleich. Sie wird nur übertroffen von der des Reimpaares 'minne : sinne' (46mal), das eben im dreizehnten Jahrhundert die Rolle unseres 'Liebe : Triebe' spielte und 'lîp : wîp' (182mal), das eben sicher ein Reim ist in dem man sich gefiel (vgl. 740, 29; 754, 5).

2) Was das Verhältniss zu anderen angeht, so findet der Reim sich sonst bei O. I, 23, 43; Fdgr. II, 23, 2; 55, 2; 59, 6; 63, 36; 69, 11; 77, 10; 126, 30; Diem. 52, 2; 89, 10; 313, 21: Kchr. 5073; 5415; 8255; 11943; 12297; 12757; 12509; 12565; Hahn Ged. 17, 37; 21, 1; 57, 60; 108, 74; 303, 16; 313, 25; 372, 21; Glaube 834; 1193; 1583; 1898; 1990; 2074; 2196; 2230; 2580; 3723; Pil. 309; Rul. 50, 8; 53, 21; 61, 13 'durch ir trûwe si heten grôze rûwe'; 71, 13: 76, 7; 76, 23; 87, 3; 178, 19; Alex. 3505; 3643; 4411 'nu lâzet iu rûwen Darium mit trûwen'; MF. 56, 13; 133, 13; Roth. 4494; Eilh. 1311 vgl. 151, 14; 4023; 4146; 4155; 'in trûwen : rûwen' 7227; 7313; 8129; 9019; En. 68, 14 'daz ich ie wart geborn, ez mach mich balde rouwen, ich mûz mîner trouwen engelden vil sêre' ferner 123, 21; 211, 5; 216, 21; 245, 4; am häufigsten im Erec, 15mal, was Wolfram im Ganzen, nicht aber den Parzival überbietet, 2734; 3142; 3262; 3366; 3714; 3803; 4216; 4256; 4352; 4554; 4638; 6104; 7003; 8393; 9934. Darunter sind Wolfram annähernd ähnlich Er. 3141 'waz möhte sich gelîchen sô nâhen gênder riuwe die si durch ir triuwe und durch ir mannes liebe leit?' und 8392 'daz houbet im ze tal seic und saz ein teil in riuwen.

daz kom von sînen triuwen, und benamen bî sîner frümekeit was im des gastes vrâge leit'. Im Iwein dagegen nur 7mal 1603; 2011; 2069; 5111; 3089; 3208; 3388. Ausserdem Gregor. 55; 2083; 2320; 3165; 3499; im ersten Büchl. 873 'entriuwen : riuwen', im zweiten nicht, im a. H. 736.

Gotfrid von Strassburg hat zwar 1789 'Riuwe und stætiu triuwe nâch vriundes tôt ie niuwe, da ist der vriunt ie niuwe, da ist diu meiste triuwe' in absichtlicher Häufung, allein sonst hat er die Substantiva nicht aufeinander gereimt, nur den Conjunctiv des Verbums 4mal auf das Substantiv 'triuwe' und das Adj. 'getriuwe'; Trist. 4155; 9559; 11703; 14402.

Konrad von Würzburg reimt in den 44424 Versen des Trojanerkrieges die beiden Substantiva 'riuwe : triuwe' nur 7mal (4803; 19241; 25627; 28625; 29265; 34399; 38455), 'getriuwe : riuwe' 7mal (4467; 10189; 15707; 26545; 33217; 36181; 38059), 'triuwen' und das Verbum 'riuwen' 8mal (8327; 12129; 13227; 16635; 16732; 36109; 37405; 38827), er erreicht also mit 22 nicht einmal die Zahl des Parzival allein. 'triuwe mîn', vielleicht zu absichtlicher Umgehung des Reimes (vgl. Scherer, Stud. II, 62) 5130; 7399; 20970; 28833; 'getriuwer sin' 18454; 'getriwer muot' 18509. Neu ist bei ihm der Reim 9489 'getriuwer : iuwer'.

Es ergibt sich also aus diesen Zahlen, dass Wolfram den Reim wirklich auffallend oft gebraucht (nur der Erec und Gregorius kommen dem Parzival nahe, doch ohne dass sich Hartmann so sehr in dem Einklang des Widersprechenden gefiele) und dass andere, wie Gotfrid und Konrad, auch Hartmann im Iwein, den Reim, als zu nahe liegend, ganz oder möglichst meiden.

Die Parallele mit unserem 'Herz : Schmerz' aber vollständig zu machen, spielt dieser und andere Reime auf 'riuwe' eine eigentümliche Rolle in der Parodie der höfischen Erzählungen, in dem Märe 'vom übelen wîbe'.

Ehe zur Besprechung dieser eigentümlichen Schöpfung des Humors übergegangen werden kann, ist noch zu bemerken, dass zu jenen 44 Reimen 'triuwe : riuwe', um die Häufigkeit des Klanges noch zu mehren, noch 14 'triuwe : niuwe'; 2 'riuwe : niuwe'; 3 'triuwen : niuwen' (Verb.); im

Ganzen 21 ähnliche Reime hinzutreten. Dazu noch 2 'riuwen: bliuwen', 1 'zeblou: gerou'. Alle diese Reime finden sich auch in früherer Zeit.

Das Gedicht von der bösen Frau ist der bedeutendste und kräftigste Ausdruck der Opposition gegen die verstiegene höfische Dichtkunst, insbesondere die erzählende Gattung. Es ist ein Meisterstück von Parodie. Die Mittel, wodurch dasselbe seine bedeutende Wirkung erreicht und viele Einzelheiten deuten darauf, dass dem Verfasser Wolfram vorzüglich der Vertreter der Ideale war, die ihm in so kläglicher Weise zerronnen sind.

Zur Begründung seien zunächst vier der Betrachtung des Ganzen entnommene Züge angeführt.

1) Es tritt in dem Gedichte ein Mensch, ein Romanleser, würden wir jetzt sagen, auf und erzählt uns klagend, wie wenig die Gegenwart und seine eigenen Erlebnisse mit den von den Dichtern geschilderten Idealen übereinstimmen. Er beginnt mit allgemeinen Lobsprüchen der Ehe und allgemeiner Schilderung seines Missverhältnisses zu seiner Frau. (1—255). Er steigert sich dann, indem er einzelne Begebenheiten erzählt. Die Helden des Volksepos müssen den dann folgenden ausführlichen Prügelscenen als Folie dienen (257 f.; 537 f.; 696 f.) und dann gar die zärtlichen Liebespaare der Sage und Dichtung zum Vergleiche mit ihrem einträchtigen Beisammenwohnen herhalten (304; 385; 412; 438; 482; 578). Diese Erwähnungen der Dichter werden immer häufiger, je grauenvoller seine Lage wird; wenn er in seinem Jammer an den Idealen so sicher und gläubig festhält, hat man den Eindruck, als ob einer sich an die Wolken klammern wolle, dem der Boden unter den Füssen verschwindet. Aber noch härter prallen Ideal und Wirklichkeit zusammen; ein knorriger Stuhl, den er als Schild ergreift, rettet ihm, wie sonst der Gedanke an die Geliebte dem Ritter, das Leben — vor seiner Holden. Der Held wird immer kleiner und kleiner, das Ungetüm immer grösser und fürchterlicher, tritt immer häufiger redend auf (428; 454; 465; 618; 728; 738; 796; 812) und den Schluss bildet die verkehrte Welt: er wird

besiegt, bittet um Gnade und der Drache gebietet ihm Schweigen im Namen der Hausehre.

Wer ist nun unter den höfischen Dichtern derjenige, der sich und seine Verhältnisse beständig gegen die von ihm geschilderten Helden und Zustände herabsetzt? Das ist Wolfram. Es ist dies einer seiner characteristischsten Züge, dass er sich selber plötzlich so klein macht, um so mit den meisten seiner Zuhörer das Gefühl eines weiten Abstandes von den Helden seiner Dichtung zu theilen. Die Hauptstellen der Art sind 71, 4; 74, 10; 80, 1; 130, 14; 184, 26; 185, 8; 242, 29; 337, 29; 686, 29; 807, 6; 262, 20; 604, 4; Wh. 426, 28 und namentlich 243, 23.) Auf hierdurch hervorgerufene Missverständnisse bezieht sich wol mit der offenbar später eingeschobene (Lachmann Vorr. S. IX; dazu Haupt in seiner Zeitschrift 11, 49) Abschnitt im Beginn des dritten Buches (114, 5 — 116, 4), in dem allein Wolfram anders von sich redet.

Dieser Zug ist hier so carrikiert, dass das Kleinmachen den Hauptraum einnimmt, während die Erzählung von Helden und Liebespaaren auf einzelne Erwähnungen einschrumpft.

2) Besonders lächerlich ist die Art, wie der Erzähler sich an uns herandrängt, unerschütterlich von der Parteinahme der Hörer für ihn überzeugt ist. Er redet die Zuhörer in den 820 Versen 13mal an (15. 61. 84. 139 'sît er ist mîn geselle, hœre waz ich im klagen welle'; 160; 257; 283; 309 'vernemt durch iwer hövescheit'; 351 'welt ir nu merken hie zehant'; 415. 495. 660. 696 'gehôrt ir ie?').

Es ist dieser dem alten Epos fremde und es zerstörende, gemütliche Verkehr mit dem Hörer oder Leser aber gerade auch Wolframs Art; er hat sie nicht allein, auch Hartmann (im Iwein aber an höchstens 10 Stellen) und die Volksdichter haben sie, aber Wolfram ist damit bis an die Grenze des Erträglichen gegangen. Auf den Parzival kommen etwa 80 solcher Anreden, öfters mit der Höflichkeit des mündlichen Verkehrs 729, 4 'welt ir, des jeht für triuwe'; 402, 1 'vernemt durch iwer güete'; 399, 4 'mîn wîser und mîn tumber die tuonz durch ir gesellekeit und lâzen in mit mir leit'; dem 'gehôrt ir ie?' ü. w. 660 und 696 entspricht Wh. 40, 8 'ge-

sâht ir ie?' Gleichwol übertreffen die Anreden im übelen Weibe die Zahl derer im Parzival im Verhältnis um beinahe das Fünffache.

3) Ein grosser, wol der allergrösste Theil der Wirkung des Gedichtes beruht auf der plötzlichen Einführung der sagenhaften Gestalten in die entgegengesetzte Wirklichkeit (die Stellen oben unter 1). Sie erscheinen alle wie auferstandene Todte in einer ganz veränderten Welt.

So führt aber Wolfram die Gegenwart und Wirklichkeit ein zur Erläuterung der Sage und im Gegensatz zu ihr. Er setzt dabei über Gräben; ob die Fussgänger ihm dabei nicht gleich nachkommen, ist ihm gleichgültig. Am bezeichnendsten sind die Fälle, wo Eigennamen so auftreten. In wirklichem Vergleich P. 379, 16 'wart inder dâ kein stupfen halm getretet, des enmoht ich niht. Erffurter wîngarte giht von treten noch der selben nôt. maneg orses fuoz die slâge bôt'; 409, 7 'bî Gâwân si werlîche schein, daz diu koufwîp ze Tolenstein an der vasnaht nie baz gestriten'; im völligen Gegensatz zu dem Erzählten 565, 3 'enmitten drûf ein anger: daz Lechvelt ist langer'; 184, 4 'mîn herre der grâf von Wertheim wær ungern soldier dâ gewesn'; 561, 23 'daz bette und die stollen sîn. von Marroch der mahmumelîn des krône und al sîn rîcheit wære daz dar gegen geleit, dâ mit wære ez vergolten niht'. Andere solche plötzlichen Uebergänge finden sich 374, 30; Wh. 286, 19; 381, 26 ferner P. 31, 17; 294, 18; 385, 16; 593, 14; 757, 20; Wh. 33, 18; 364, 27. Ueber 381, 26, sowie über Antikonîe und die Markgräfin auf dem Heitstein (404, 1) vergleiche man Haupt in seiner Zeitschrift XI, 42 f.

Aber ebenso auch die Sage 573, 14 'aller sin tet im entwîch; sîn wanküssen ungelîch was dem daz Gymêle von Monte Rybêle, diu süeze und diu wîse, legete Kahenîse dar ûffe er sînen prîs verslief'; ferner 253, 10 und 270, 20.

Solche plötzlichen Einführungen sind freilich allen lebhafter denkenden Menschen eigen; so finden sie sich namentlich häufig bei den lateinischen Dichtern in der Weise, dass mit einer Ortsangabe ein solcher Abschnitt gemacht wird, aber in der Häufung dieses Mittels hat der Dichter dieser

Erzählung nur an Wolfram einen Vorgänger, den er wieder carrikiert.

4) Formell hat er ein gewaltiges Mittel, Eindruck zu machen, durch die vielen neuen und unerwarteten Reime, die ihm zu Gebote standen, vor andern voraus und hat es sich weidlich zu Nutze gemacht: 35 'pfannen : zannen'; 79 'übel: swübel'; 149 'knübele : gruntübele'; 299 'bringe : swinge'; 311 'dahs : vahs'; 317 'kopf : topf': 325 'dehsisen : grisen'; 331 'kampfe : stampfe'; 334 f. die Reime auf -iuwen; 357 'zücken: krücken'; 369 'rücken : krücken'; 375 'bürel : ovenstürel'; 379 'oven : schroven'; 395 '*senende nôt : brôt*'; 414 '*Enîten : schîten*'; 471 'tücke : überrücke'; 487 '*rocken : locken*'; 515 'überstiicke: dicke'; 561 'zecken : stecken'; 563 'stadel : wadel'; 605 'traf: saf'; 615 'krippe : rippe'; 619 'noch : bloch'; 623 'suîte : schîte'; 629 'wimmer : nimmer'; 216 'zochen : wochen'; 275 'kopf: kropf'; 729 'ungesoten : kroten'. Jeder dieser Reime ist eine Ueberraschung die dem Zweck des Ganzen vortrefflich dient, sie ergeben sich aus der Natur des Gedichts und der Lage des Mannes, aber sie stimmen zu auffallend zu Wolframs 'bickelworten', wie Gotfrid seine Ausdrücke aus dem gewöhnlichen Leben genannt hat, als dass man nicht einen Bezug darauf annehmen müsste.

Ausserdem finden sich einzelne Uebereinstimmungen mit Wolfram: In einer Stelle wird Parzival, in einer zweiten Gahmuret und Belacane genannt.

Mit der ersten (406 f.) 'ich wær bî einem tanze die wîle michels baz gewesen od ich hiete *tiusche gelesen* von dem werden Parzivâle ê daz ich die quâle von ir slegen hiete erliten' vergleicht sich Parz. 80, 1 'doch læse ich sanfter süeze birn swie die ritter vor im nider rirn'; der Ausdruck 'tiutsche gelesen' über dessen spätere Bedeutungsentwickelung Haupt z. Engelh. 750 zu vergleichen ist, kehrt auch V. 93 wieder 'swie ich der buoche niene kan, ich hân doch tiutsche gelesen' und die Anspielung auf P. 314, 21; 416, 29; Wh. 5, 1; 237, 10 sowie P. 115, 27 ist deutlich. Dem Charakter nach stimmt mit der Stelle 406 f. genau überein 552 'ich hete dâ ze Insbrugge vil guoten Bôtzenære getrunken vür die swære'.

Von der zweiten 578 'alsô getâner minne wârn die geliebeu erlân, Gahmuret und Belakân, diu dô Feirefîzen, den swarzen und den wîzen, gebar von sîner früthe' ist V. 582 auch im P. 793, 28 zu lesen 'si empfiengen Feirefîzen den swarzen und den wîzen'. Das Geschick, womit die abenteuerliche Figur und der abenteuerliche Ausdruck aus dem Gedichte entnommen werden, beweist eine gewisse Vertrautheit mit demselben.

Aber drei weiteren Stellen scheinen Stellen bei Wolfram zum Muster gedient zu haben.

1) V. 7: 'phlegent si der rehten ê, sô wirt in an der sêle wê nimmer in der helle grunt: daz ist mir von den buochen kunt'; P. 468, 5 'wert ir erfunden an rehter ê, iu mac zer helle werden wê, diu nôt sol schiere ein ende hân und wert von banden ir verlân mit der gotes helfe al sunder twâl'; für V. 9 vielleicht auch noch Wh. 219, 3 'diu helle ist sûr unde heiz, manegen kumber ich dâ weiz, *daz izt mir von den goten kunt*' weil Aehnlichkeit des Ausdrucks und Inhalts zusammenfallen. Der Ausdruck 'rehtiu ê' auch V. 61.

2) V. 128 'sîn riuwe ist aller riuwen dach, sîn riuwe ist aller riuwen gruntveste entriuwen; ich wil in riuwe senden neben, hinden, vor inwenden'. Wh. 281, 14 'sît daz man freude ie trûrens jach zeim esterîch und zeime dach nebn, hindn, für, zen wenden'. Wolframs Bild, nachdem die Freudigkeit von Niedergeschlagenheit umgeben ist, wie der Mensch von dunkeln Wänden, ist in V. 128—30 mit einer Vorstellung wie 162, 26 'mitten in sîm herzen lac gruntveste der sorgen fundamint' zusammengeschmolzen und in V. 131 und 132 ist Wh. 281, 16 komisch auf das vorhergehende (V. 118 f.) an allen Versstellen erscheinende 'riuwe' angewandt.

3) V. 257 'maneger sagt von Witegen nôt (nu vernemt ouch die mîn durch got) und sagt von Dietrîche: der nôt wac ungelîche der mînen des ich wæne'; Wh. 384, 18 'ûf Alischanz dem velde sleht sölh strît mit swerten geschach, swaz man von Etzeln ie gesprach, und ouch von Ermenrîche, ir strît wac ungelîche. ich hœr von Witegen dicke sagen daz er' u. s. w.

Aehnlich ist allerdings auch Eilh. 5973 'Man saget von Dietrîche: dâ vaht sô vreislîche Kehenîs und Tristrant daz Dieterîch und Hildebrant nê sô vele gestriten', aber die formelle Uebereinstimmung in dem Ausdruck 'Dietrîche: wac ungelîche' und 'Ermenrîche: wac ungelîche' sowie in der Erwähnung anderer Erzähler, statt die Sage selber einzuführen, gibt den Ausschlag für Wolfram. Zu bemerken ist, dass die Entlehnung des Ausdrucks zusammenfällt mit der Entlehnung des Kunstgriffes, die Volkssage als Folie hereinzuziehen.

Indessen kann die Stelle des Tristrant doch mit bei der Stelle vorgeschwebt haben. Die Sage von dem Zaubertrank ist das Vorbild der Erzählung von dem Essen nach der Brautnacht, namentlich deutlich bei V. 44 'von dem trinken bin ich ir noch hiute vînt und sî mir sam und immer mêr ein ander gram'; das mære kennt die Sage mit Eilharts Namengestalt (Lichtenstein Eilhart S. cc) und es erscheinen auch zwei Verse Eilharts, allerdings nicht an inhaltlich bedeutenden und übereinstimmenden Stellen. V. 139 'sît er ist mîn geselle, hœre waz ich im klagen welle'; Eilh. 6203 'wen er is mîn geselle, ich wil im widersagen ê' und Ü. w. V. 160, 1 'seht wie iu gevalle unser beider ordenunge' und Eilh. 7924 'der selbin portin wâren drî, die beslôz der degen alle, sêt wie ûch daz gevalle'. Das 'seht', das im Anfang öfter wiederkehrt (15. 61. 84. 160) ist auch eine Lieblingswendung Wolframs, die er an wenigstens 25 Stellen hat.

So finden sich auch zu V. 660 'gehôrt ir ie der nœte gat?' anderweitige Parallelstellen (Hpt. z. Erec 2109 Schl.), dem dort angeführten aber ist Wh. 445, 6 hinzuzufügen 'wart ie jâmer des genôz'.

Der mit einem Vers des Eraclius übereinstimmende V. 421 'ir spil stuont zallen gelten' enthält vermutlich eine geläufige Formel.

An einer Stelle 166 f. 'mir wart daz pfat nie enger daz mich gên freuden leitet, die strâze si mir breitet diu mich gên riuwen wîsen sol' kann Reinmar MF. 163, 14 vorschweben 'ich weiz den wec nu lange wol der von der liebe gêt unz an daz leit. der ander der mich wîsen

sol ûz leide in liep, derst mir noch unbereit'; man vergleiche jedoch auch die §. 7, S. 32 oben angeführten Stellen Wolframs.

Der V. 413 erwähnte Erec hat vielleicht einen Vers und Reim hergegeben 329 'ez ist noch ein kindes spil dâ wider ich nu sprechen wil'; Er. 4268 'swaz Erec nôt unz her erleit, daz was ein ringiu arbeit unde gar ein kindes spil dâ wider ich nu sagen wil daz im ze lîden geschach'. Indessen ist Wendung und Gedanke von V. 329 sehr geläufig (Martin zur Kûtr. 858, 2; ferner P. 79, 20; 557, 13 vgl. 734, 18); es kann also gar wol der Zufall den folgenden Vers gleichgestaltet haben.

Es bleiben noch einzelne Uebereinstimmungen in den Reimen anzuführen.

Eine Carrikatur liegt vor in der Häufung des Reimpaares 'wîp : lîp'. Unter den 410 Reimpaaren erscheint es zehnmal; Seite 1, 3, 54 zweimal kurz hintereinander; der in diesem Gleichklang gesuchte Sinn wird V. 13 ausgesprochen 'ez mac wol wesen ein lîp beide ich und mîn wîp'. Nun ist dieser Reim sehr alt, wenn ihn auch erst Wolfram ganze 182mal (auf 109 Reimpaare éinmal) gebraucht. Schon Fdgr. 2, 57, 18 'wante er geloupte sîneme wîbe same sîn selbes lîbe', näher im Erec 5825 'und bite dich daz duz stæte lâst daz ein man und sîn wîp sulen wesen ein lîp und ensunder uns niht'; der Gedanke ohne den Reim Trist. 18523. Eine Sammlung der Stellen aus des Minnesangs Frühlings gibt E. Schmidt a. a. O. S. 85. Der Gedanke und Reim finden sich aber auch bei Wolfram.

Der Gedanke 29, 15 'doch was ir lîp sîn selbes lîp; ouch het er ir den muot gegebn, sîn lebn was der frouwen lebn'; ferner 613, 27 'ich was sîn herz, er was mîn lîp: den vlôz ich vlüstebærez wîp' ähnlich 754, 5 'do der heiden hôrte nennen wîp (diu wâren et sîn selbes lîp)'. Der Gedanke samt dem Reim findet sich 740, 29 'mîn bruoder und ich, daz ist ein lîp, als ist guot man und des guot wîp'. Dass diese Stelle das Vorbild von V. 13 f. ist, zeigen deutlich V. 204 'wil er mit reinen zühten varn hie in disem lîbe mit sînem guoten wîbe' und 230 'für einen klôsenære lobe ich

ir beider lîp, den guoten man und sîn wîp'. Das 'des' in Wolframs Verse ist als Wolfram'sche Eigentümlichkeit (Gr. Gr. 4, 342) gefallen.

Eine Aehnlichkeit von Reim und Sinn findet auch zwischen V. 306 'do er und mîn frou Hiltegunt fuoren durch diu rîche alsô behagenlîche' und P. 18, 17 'Sus fuor der muotes rîche in die stat behagenlîche' statt; auch zwischen V. 635 'der stuol was mîn houbet dach, der stuol für slege mîn gemach' und einer der Stellen Wolframs, die die parodierte Situation enthalten 371, 1 'für ungelückes schûr ein dach, bin ich iu senfteclîch gemach'. Es sagt dies die kleine Obilot zu Gawan, auch 'trôst : erlôst' (V. 639 u. 40) erscheinen an der Stelle; 'trôst' ähnlich 743, 15.

'Triuwe : riuwe' wird gereimt 15 : 16; 'riuwe : untriuwe' 31 : 32; nach vierzehnmaliger Wiederholung von 'riuwen' wird 129 : 30 'riuwen : entriuwen' gereimt; dann steht 233 f. 'ir beider *riuwe,* ob diu sô stêt, daz diu sîn durch ir herze gêt und diu ir hinwider durch daz sîn, des gibe ich iu die *trîuwe* mîn, swer âne got die scheidet' u. s. w. Es ist da wahr gemacht, was Hartmann MF. 188, 33 sagt 'sît ich sô grôzer leide pflige, daz minne riuwe heizen mac': 'wenn ihre Melancholie so bestellt ist u. s. f.' in offenbarem Unsinn dem folgenden *triuwe* zu Liebe; hierauf erscheint 337 f. ein grammatischer Reim auf 6 verschiedene Formen von 'niuwen' 'stampfen' darunter 339 'entriuwen'; 343 'riuwen'. 'vor vorhten und vor riuwen muost ich den brîen niuwen' 'vor Aengsten und Melancholei stampft ich ihr den Grützenbrei'.

Dass an beiden Stellen 118 f. und 337 f. komische Wirkung mit dem Worte und dem Reime beabsichtigt ist, ist an sich klar, dass von den ritterlichen Erzählern keiner mehr Anlass zu diesem Spotte gab, erweisen die oben aufgeführten Zahlen; nur dass gerade 'entriuwen' an der entscheidenden Stelle V. 130 und im V. 339 steht, könnte man auf Mitwirkung Eilharts, vielleicht auch Hartmanns in der Stelle im Büchlein (s. o.), das eine ähnliche Reimspielerei enthält, zurückführen. Jedoch ist auch P. 145, 17—28 zu

vergleichen, wo nach 11maligem 'rôt, rœte, rœter' der Reim 'gerœtet: gelœtet' steht.

Es ist somit erwiesen, dass dieser von Wolfram bevorzugte Reim wirklich verspottet worden ist und damit der Beweis erbracht, dass er im dreizehnten Jahrhundert die Rolle unseres 'Herz: Schmerz' spielte.

ZWEITER ANHANG.

EIN BEDEUTUNGSÜBERGANG.

Es sind oben (§ 9.) ausser der Bedeutung 'Freude' die einer 'Erregung', 'Lust' und einer 'Neigung', 'eines lebhaften Begehrens' als dem Worte *liebe* zukommend erkannt worden. Sie vereinigen sich leicht unter einander und mit der Bedeutung 'Anmut', welche das Wort ausserdem hat, sowie mit den Wörtern desselben Stammes, welche den gleichen Vocal zeigen. *ez liebt mir* verhält sich zu *liebe* wie das zu demselben Stamme gehörige lateinische *libet, lubet* zu *libido*. Es werden nun aber von J. Grimm Gr. 2, 49 auch die im Ablautsverhältniss zu *liep* stehenden Wörter damit zusammengestellt, *loube, urloup* 'Erlaubniss', *geloube,* 'Glaube' *lop* 'Lob' und ihre Ableitungen, unter denen *loben* wieder die zwei Bedeutungen 'loben' und 'geloben' vereinigt, *gelouben* ausser 'glauben', in der Wendung *sich gelouben* auch die Bedeutung von 'sich entschlagen' hat; ausserdem wird noch *loup* 'Laub' dazugestellt und eine Grundbedeutung 'tegere', (aus der für *loup* vermuteten Grundbedeutung 'tegmen' geschlossen) 'fovere' angenommen. Nur als Vermutung lässt diese Zusammenstellung Schmeller im Bair. Wtb. unter *glauben* gelten. Die Bedeutungsentwicklung unter Hinzuziehung des got. *lubains* 'Hoffnung' bespricht Pott Wwtb. v, 388 und erkennt in den Bedeutungen der Wörter den durchgehenden Begriff des Gefallens. Allein der Begriff des Begehrens, der doch auch

in *liebe* zu erkennen ist, verbietet diese Bedeutung unmittelbar als Ausgangspunkt der übrigen zu nehmen. Er tritt noch stärker in den Bedeutungen des Sanskritwortes hervor. *lubhyati* bedeutet nach d. P. Wtb. 1) irre werden, in Unordnung geraten. 2) ein heftiges Verlangen empfinden (mit der Ergänzung im Locativ und Dativ). 3) locken, an sich ziehen; *pralubhyatê* sich geschlechtlich vergehen. 4) locken; *samlôbhayati* verwirren, verwischen.

Aus der sinnlichen Bedeutung des Causativs, zu der Nr. 1 des Intransitivs stimmt, wäre vielmehr zu folgern, dass die Bedeutung 'begehren' (vgl. lateinisch 'perturbationes' 'die Leidenschaften') die ursprüngliche, die des Gefallens nur die abgeleitete sei. Indessen drücken die deutschen Verba einen Ausdruck des Gefallens, der Zustimmung, Billigung aus, entfernen sich also so weit von 'verwirren, begehren', dass man zunächst nach ihrer gemeinsamen sinnlichen Grundbedeutung fragen muss.

Eine andere sinnliche Bedeutung bietet, falls auf Pictets Angabe in KZ. 5, 37 Verlass ist, das Irische. Hier hat *lubaim*, das sonst dem Sanskrit und Deutschen ähnliche Bedeutungsentwicklungen zeigt, auch die materielle Bedeutung 'neigen, krümmen'; indessen gilt diese Bedeutung dem Gewährsmann nicht sicher für ursprünglich, sondern möglicherweise aus dem Begriff des Ablenkens, Abführens vom rechten Wege durch Verwendung in concreterem Sinne entstanden. Auch sie kann also nicht als gesicherter Ausgangspunkt der Bedeutungsentwicklung gelten.

Dass es sich aber hier um eine solche handelt und dass nicht etwa ein Verwachsen verschiedener Stämme vorliege, zeigt folgende Zusammenstellung.

Ein sehr ähnlicher Stamm ist unser *gir, ger,* der zusammen mit seinem griechischen Verwandten *χάρις, χαρά* (Curtius Nr. 185) sämmtliche Bedeutungen von *liebe*, in *χαρίζεσθαι* ausser *sich lieben* 'sich beliebt machen' auch 'erlauben' ausdrückt. Anstatt der übrigen Bedeutungen erscheint eine neue: 'Dank'.

Das griechische *αἰνέω* vereinigt die Bedeutungen 'loben' und 'geloben' wie das mhd. *loben*.

Das lat. *licet* es ist erlaubt und *polliceor* geloben, *liccor* bieten (*sich verloben* sich verpflichten) sind Eines Stammes. Es liegt aber ferner eine Zusammenstellung mit den lautlich unmittelbar damit zusammenfallenden *allicio, pellicio, pellex, deliciae* 'Ablenkung, Zerstreuung, Ergötzung', *delecto* näher als die von Curtius Grundz. Nr. 625 aufgestellte mit *linquo;* wäre diese letztere richtig, so verhielte sich *licet* zu *polliceor* wie *permissum est* zu *promitto.*

Lat. *volup, voluptas,* 'Lust, Freude' und griech. *ἐλπίς, ἔολπα, ἔπαλπνος* 'erwünscht' (Grundz. Nr. 333) stellen eine vollkommene Parallele zu *liebe* 'Freude, Lust' und got. *lubains* Hoffnung vor. Dazu *volo* Curtius S. 50.

Sehr ähnlich ist *genâde* mit den Bedeutungen 'Annehmlichkeit, Neigung, Zuneigung, Gunst, Erlaubniss, Dank'. Ein got. st. v. *niþan* m. d. Acc. 'unterstützen' (*συλλαμβάνεσθαι*), ist das Stammverbum; das d in dem öfters damit zusammengestellten localen Adverbium und Adjectiv *nide, nider* ist wol Comparativsuffix eines Pronominalstammes, der von den Stämmen materieller Bedeutung zunächst getrennt gehalten werden muss.

Noch wichtiger ist *hulde* 'Geneigtheit, Wolwollen, Treue, Erlaubniss, Zustimmung'; *holt* 'geneigt', 'gewogen' und 'lieb', *einen holden hân;* nhd. *hold* 'anmutig'; *hulden* 'beliebt machen'. Die Zusammenstellung mit *hald* 'proclivis, pronus' (Graff 4, 849), die auch Pott II, 481 billigt, *haldên* 'vergere', *heldan* 'neigen' 'inclinare', weiter alts. *heldian,* ags. *hyldan, helden* (*âhyldan, onheldan*) 'neigen', 'sich neigen', altn. *halla* 'neigen', *hallr* 'vorwärts geneigt', sowie die Doppeldeutigkeit des Wortes, dass es sowol von dem Höheren wie dem Niederen, zugleich von dem Herren und dem Untergebenen neben einander gebraucht wird, lassen keinen Zweifel, dass seine sinnliche Grundbedeutung 'geneigt' sein muss. Dieses 'geneigt' hat man der Sprech- und Denkweise alter Zeit gemäss zunächst auf die Körperhaltung bei der Begegnung zu beziehen; 'Erlaubniss' heisst das Wort dann aber deshalb, weil die Zustimmung durch ein Neigen des Hauptes oder Oberkörpers zu erkennen gegeben wird (man vgl. auch nhd. *Heldung* 'Beliebung' 'arbitrium' DW. IV, 949).

Nhd. *Neigung* schwächerer Ausdruck für 'Liebe, Gunst'; '*geneigt*' 'günstig'. 'daz indewendige neigen' Mstr. Eckh. 12, 19; 'zu ime geneigen' 'sich geneigt machen, an sich locken' Myst. I, 67, 14; ferner mhd. Wörtb. 2[1] 352[b], 26.

Sichert diese Zusammenstellung aber einerseits die Einheit des Wortstammes, so gibt sie zugleich Aufschluss, wie die verschiedenen Bedeutungen sich zusammengefunden haben. Die Wörter *loben, geloben, glauben, erlauben* gehören deshalb sprachlich zusammen, weil sie ursprünglich die Bezeichnung der Gebärde der Zustimmung, des Zulassens, der Uebereinstimmung ausdrücken, das Neigen und Nicken des Kopfes oder Oberkörpers zum Zeichen der Zufriedenheit, der Zusage, der Annahme, des Zugebens und Verabschiedens ('nîgen' beim 'urloup' z. B. P. 450, 30).

'*Gelouben*' hat eine sichere Parallele in dem lat. *credere skr. çrat dadhâti* (*τιθέναι τὸ κράς*); *geloben* in griech. *κατανεύω* lat. *annuo*.

Liebe hat eine weitere Bedeutung, weil in ihm 'eine Neigung des Sinnes, Herzens auf etwas gedacht wird und schliesst so ausser den Bedeutungen von *hulde* 'Geneigtheit, Wolwollen' noch die des Begehrens ein; die Bedeutung 'Freude' hat sich aus der von 'Wolgefallen, Einstimmung' oder aus 'Erregung, Lust' entwickelt.

Der Wendung *sich gelouben eines dinges*, wie *sich bewegen, sich getræsten, sich verzîhen, sich verlouben* av. kr. 17191 (vgl. auch nhd. 'sich bedanken'), vergleicht sich griech. *χαίρειν ἐᾶν* und sie geht schwerlich auf die sinnliche Grundbedeutung zurück, weil auf den Begriff der freiwilligen Aufgabe der Hauptton fällt.

Dass got. *lubains* sich zu mhd. *liebe* verhält wie griech. *ἐλπίς* zu lat. *volup*, ist oben bemerkt; die Erklärung des Uebergangs gibt die § 8, 4 angeführte Stelle MF. 108, 16.

Got. *galubs, galaubs*, ahd. *kelop* (MSD. X, 15. Anm.) 'werthvoll' scheint auf die Grundbedeutung zurückzugehen und sich 'wæge' 'vortheilhaft, gewogen, tüchtig' *daz wæger, daz wægest τὸ λῷον, τὸ λῷστον* von *wëgen* zu vergleichen. Das Verhältniss von *wert* 'dignus', ahd. '*gawurti*' 'oblectatio' zu *werdan* und lat. *vertere* ist noch zu wenig aufgeklärt, um

herangezogen werden zu können. Pott. IV, 221 vergleicht mit letzterem das griech. ἄξιος von ἄγω ziehen (von der Wage). 'laudabilis' dürfte '*galubs*' kaum bedeuten.

Louba (Graff II, 66) 'umbraculum, magalia, proscenia' ist nicht rätselhafter als κλισία 'Zelthütte' von κλίνω (Curt. Grundz. Nr. 60), dessen Benennung man sich in verschiedener Weise aus der Grundbedeutung erklären kann.

Für *loup* ist die Bedeutung 'Blatt' als abgeleitet anzunehmen aus der collectivischen, einer Bedeutung, die der von *louba* κλισία nahe kommt. Auch eine Bedeutung κλίνη wäre indess dafür denkbar und die Benennung dann von einer Verwendung erfolgt, wie bei *strô*, stramen, στρῶμα. Entscheidung hierüber kann nur die Gesammtbetrachtung der gleichbedeutenden Wörter allenfalls ergeben.

Die Bedeutungen des Sanskritverbums vermitteln sich, soweit sie den im Deutschen, Lateinischen (auch Slavischen) entwickelten Bedeutungen entgegenstehen, einfach. Der Stamm hat dort die modificierte Bedeutung 'von der geraden, richtigen Bahn ablenken (abkommen)', die so nahe lag, allein ausgebildet, 'daher locken' 'zu sich neigen', 'irre werden', 'in Unordnung gerathen' (acies inclinatur) und bei der Uebertragung auf Herz und Sinn fällt deshalb, wie in dem lat. libido, auf die Heftigkeit und in den keltischen Wörtern auf die Verkehrtheit ein Ton.

Auf die übrigen Stämme ausführlich einzugehen, ist hier der Ort nicht; man bemerkt leicht, dass für '*ger, gir*' im Verhältniss zu χάρις ganz dieselbe Grundbedeutung um so wahrscheinlicher ist, als die, wie in 'genâde', neu hinzutretende Bedeutung 'Dank' sich aus ihr so sehr einfach ableitet; *nîgen* 'sich verneigen' wird im Mhd. unzählige Mal schlechthin für 'danken' gebraucht.

Für den Stamm, um den es sich zunächst handelte, wird sich die vorgetragene Erklärung auch noch ganz besonders dadurch empfehlen, dass sie die Bedeutungen, statt in dem Luftreich der Begriffe, auf der Erde vermittelt und dass sie den Bedeutungsentwickelungen bis in ihre letzten Falten zu folgen vermag.

BESPROCHENE STELLEN.

Lieder:

Parzival:

